JULES HELBIG

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIII^{e} SIÈCLE

PUBLIÉ, CONFORMÉMENT AU DÉSIR DE L'AUTEUR,

PAR LES SOINS DE

JOSEPH BRASSINNE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE

TOME I

DES ORIGINES A LA FIN DU XV^{e} SIÈCLE

BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & C^{ie}

MCMVI

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE

ANVERS — TYP. J.-E. BUSCHMANN.

LVCAS
EVGLA

JULES HELBIG

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

PUBLIÉ, CONFORMÉMENT AU DÉSIR DE L'AUTEUR,

PAR LES SOINS DE

JOSEPH BRASSINNE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE

TOME I

DES ORIGINES A LA FIN DU XV^e SIÈCLE

BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & C^ie

M CM VI

L'Evangéliste Saint Luc
enluminure tirée du manuscrit « Les Quatre Evangélistes » (XI^e siècle)
conservé à la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles.

L'Évangéliste Saint Luc
enluminure tirée du manuscrit « Les Quatre Evangélistes » (XIe siècle)
conservé à la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles.

JULES HELBIG

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIII^{e} SIÈCLE

PUBLIÉ, CONFORMÉMENT AU DÉSIR DE L'AUTEUR,

PAR LES SOINS DE

JOSEPH BRASSINNE

SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE

TOME I

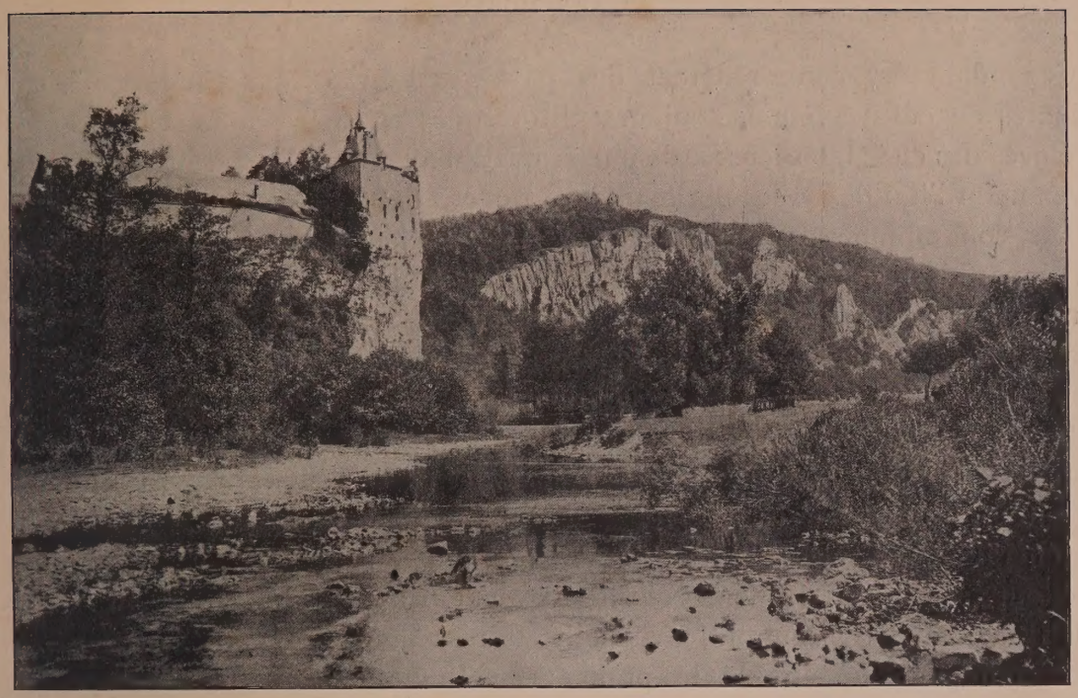
DES ORIGINES A LA FIN DU XV^{e} SIÈCLE

BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & C^{ie}

MCMVI



La Lesse à Walzin

CHAPITRE I

Introduction. — Considérations générales sur la nature aux bords de la Meuse. — Le caractère du pays et celui des habitants. — Caractère général de l'art aux régions mosanes.

La Meuse n'est pas un de ces fleuves devenus célèbres par des eaux qui baignent les murs d'une grande capitale, comme la Tamise, le Tage, la Seine ou la Neva. Elle n'a pas la majesté et l'impétuosité du Danube ou du Volga ; elle ne jouit pas de ce genre d'illustration que donnent à quelques rivières le bouquet des vins cultivés sur leurs rives comme la Gironde, l'Yonne, la Moselle ou le Rhin; elle ne possède pas comme ce dernier fleuve, avec lequel elle coule presque parallèlement quelque temps avant de mêler avec lui ses eaux pour se jeter dans la mer, un cours imposant, cent fois chanté par les poëtes, illustré par de nombreux keepsakes et annuellement visité par la foule des touristes ; la Meuse n'a rien de tout cela : son nom est moins sonore. La mode n'en a guère recommandé le parcours à ses clients, et sa célébrité historique, malgré les faits mémorables et la destinée des peuples qui ont vécu sur ses rivages, a moins d'éclat.

Cependant ses eaux reflètent des paysages tour à tour riants ou sauvages, accidentés ou cultivés, mais toujours pittoresques et intéressants. Sur ses bords se sont élevés des cités laborieuses, de puissantes abbayes et des châteaux forts, et l'on y trouve aujourd'hui des villes florissantes et riches, dont les populations intelligentes et libres, sont adonnées au travail. Rien n'égale le charme et les aspects romantiques de la plupart des affluents de la Meuse : la Semoy, la Sambre, la Méhaigne, l'Amblève, l'Ourthe, le Hoyoux, qui presque tous coulent dans des vallées ombragées d'une riche et plantureuse végétation, offrent des retraites silencieuses aimées du paysagiste, et les sites discrets d'une nature particulièrement gracieuse et aimable.

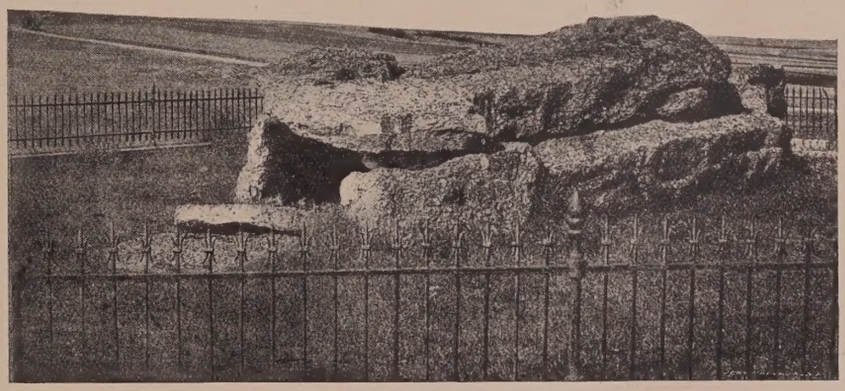
En réalité la nature a été prodigue envers les régions arrosées par les eaux de la Meuse, et, à en juger par le caractère accueillant, courtois et jovial des hommes qui les habitent, ceux-ci paraissent avoir conscience de vivre dans un pays privilégié. Ils sont généralement robustes, actifs, vaillants, et l'histoire des peuplades et des peuples qui les ont précédés sur le même sol, prouve qu'eux aussi ont coopéré à la marche de la civilisation. Lorsqu'ils sont entrés dans l'histoire, leurs annales ont été recueillies par de nombreux chroniqueurs dès les premiers siècles de la féodalité. Bien peu de pays ont des historiens plus nombreux et des sources d'informations plus sûres. Le témoignage de ces écrivains atteste que les petits États qui se sont formés dans les régions mosanes ont su de bonne heure se donner une organisation et des institutions souvent remarquables, bien dignes de fixer l'attention de l'historien, de l'économiste et de l'homme politique.

Les fleuves, a dit un penseur, sont des chemins qui marchent, et cette définition souvent répétée explique, sous une forme piquante, l'une des causes de l'attrait que les cours d'eau exercent sur l'homme. Mais longtemps avant que celui-ci aît la moindre notion des avantages que saura tirer la civilisation des fleuves et des rivières, il se sent attiré vers eux par les ressources qu'offrent la chasse et la pêche aux premiers besoins de son existence.

La Meuse avant de devenir une voie de communication entre peuples de race et de langue différentes a été le véhicule de leurs rapports et a vu ses rives largement peuplées par l'homme préhistorique. On a pu dresser les cartes des stations nombreuses où, dans les rochers et les grottes parfois inaccessibles qui lui ont servi d'habitation et de refuge, se retrouvent aujourd'hui les armes, les ustensiles et les débris de toute nature qui attestent le passage de l'homme de l'âge de la pierre polie. Ces stations sont échelonnées sur tout le cours de la Meuse belge, depuis les environs de Dinant et de Namur, jusqu'à Groensfeld et Maestricht. Ces vestiges sont tellement nombreux que l'on a pu dire qu'au haut du fleuve, aux environs de Hastière, chaque anfractuosité de rocher recèle la tombe d'un aborigène, membre de ces peuplades ignorées et oubliées, tandis que vers le bas du cours, non loin de Visé, ont existé près des carrières, de véritables ateliers de silex et de pierres polies façonnées en haches, en couteaux

et en flèches. Sur les bords des affluents de la Meuse, les recherches des géologues et des ethnographes n'ont pas été moins fécondes; partout on a retrouvé auprès des foyers éteints depuis des milliers d'années les traces de l'homme de la période que l'on a nommée l'âge de la pierre.

Aucun indice, aucun vestige ne nous apprend comment les familles de l'homme préhistorique se sont groupées et élevées insensiblement de cet état primitif à un degré de civilisation, ou plutôt d'organisation, qui a permis à ces peuplades de se réunir dans un intérêt commun, et les a rendues capables de se défendre ou d'attaquer les peuplades voisines. Mais on a pu reconnaître dans ces hommes encore si près de l'état de nature des dispositions, ou si l'on aime mieux, de vagues instincts artistiques se révélant par des dessins décoratifs tracés sur les os et les cornes d'animaux formant les manches de couteaux, les poignées à d'autres armes ou aux ustensiles de la vie domestique. Parfois, dans d'autres régions, on a rencontré des lignes et des contours sur les parois des cavernes, auxquels, malgré les formes rudimentaires, quelques savants ont cru pouvoir attribuer une signification mystique et religieuse Le fait est très admissible, les menhirs et les dolmens comme celui de Wéris, d'autres pierres isolées que l'on ne saurait attribuer qu'aux effets d'un sentiment religieux, venant corroborer cette interprétation, confirmée encore par les soins donnés aux sépultures, indices certains de la foi dans une existence future.



Le dolmen de Wéris (lez-Barvaux)

Plus tard, les relations des habitants de la région mosane avec d'autres peuplades et l'invasion du peuple belge, leur ayant appris à travailler le fer et le bronze, l'usage des métaux devint le point de départ de progrès nouveaux : à la suite des siècles, ce genre de travail devait prendre un développement particulier dans le bassin de la Meuse, y donner naissance à un commerce fructueux et par des œuvres d'art extrêmement remarquables, lui assurer une supériorité et un renom justifiés.

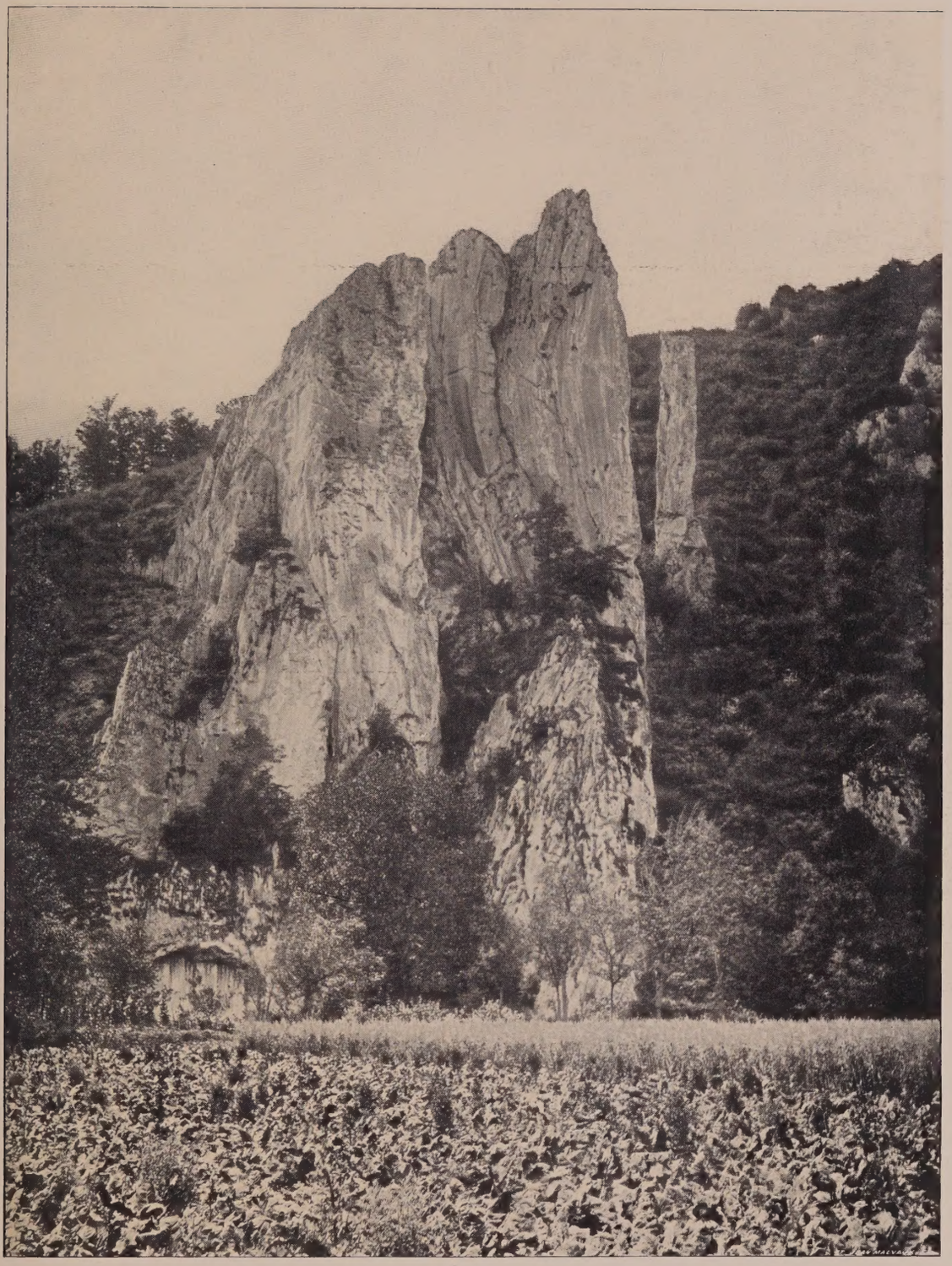
Lorsque enfin nous entrons dans la période historique, avec l'invasion et la

conquête de Jules César, dont il a eu soin de nous faire lui-même le récit, nous avons lieu d'admirer la vaillance du peuple belge et même son intelligence de l'art de la guerre, mais nous ne pouvons y reconnaître une initiation, fût-elle lointaine, aux arts de la paix.

Cependant lorsque la domination romaine fut établie, et avec elle plusieurs siècles de paix et de sécurité intérieure, cette domination amena un état de civilisation véritable dont le souvenir est resté fixé par les monuments de l'art romain. La ville d'Arlon a réuni dans son Musée des fragments considérables de sculptures romaines et d'édifices importants, dont plusieurs sont ornés d'inscriptions qui en font connaître la signification et l'objet. Des fouilles à Tongres, à Juslenville, celles de plusieurs villas gallo-romaines étudiées dans la province de Namur, le décor plastique d'une fontaine trouvé à Angleur et conservé dans le Musée de l'Institut archéologique liégeois sont les témoins les plus éloquents de l'art de la domination romaine aux bords de la Meuse.

Cliché de M. Siebenaler
Pierre tombale du Musée d'Arlon

A ces restes d'un passé dont la valeur au point de vue de l'art est indéniable, il faut ajouter des quantités très considérables de poteries trouvées dans les localités que nous venons de citer, et les bijouteries généralement recueillies dans les cimetières gallo-romains. Elles accusent souvent dans le domaine de l'art décoratif un goût exquis et une grande intelligence des procédés techniques de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. Toutefois le style de ces bijoux, comme leur mode de fabrication, ne permet pas de leur assigner une origine romaine, comme œuvre d'art. Leur origine semble appartenir à une peuplade du Nord ou de l'extrême Orient,



Rochers de Chaleux

(Grottes servant de retraite à l'homme préhistorique).

qui, grâce au secret de leur fabrication, a conservé le monopole du commerce de ces ornements propagés partout où l'on peut suivre les traces des invasions germaniques et le séjour des Francs dans les régions mosanes.

Mais l'empire romain déjà vieilli, après quelques siècles de possession, ne put résister au choc des barbares, et ses limites extrêmes furent les premières à céder.

Ravin du Colombier, retraite des peuplades préhistoriques. Prov. de Namur.

L'invasion des Belges, des Suèves et des Alains, détruisit ce que l'invasion romaine avait créé, et bientôt il ne demeura plus de leur domination et de leur art que d'imposantes ruines: celles-ci disparurent à leur tour des régions mosanes sans laisser de germe pour l'avenir. Elles n'eurent, sur le développement historique de l'art mosan autochtone aucune influence appréciable. Cet art qui sera l'objet de notre étude dans les chapitres suivants ne devait naître que plusieurs siècles plus tard avec l'avènement du christianisme.

L'art n'est que la manifestation du génie et de l'esprit d'une nation. C'est peut-être son expression la plus délicate, la plus sincère, la plus gracieuse. C'est une sorte

de langue universelle qui a des idiomes divers, mais qui tous expriment des sentiments, des pensées, répondant au caractère même d'une race et d'un peuple.

C'est ainsi que nous comprenons le caractère de l'art mosan.

L'art mosan que nous nous proposons d'étudier, par un fait étrange, pendant longtemps n'a pas eu dans l'histoire des beaux-arts, droit de cité. Il n'a pas été admis dans les traditions des écrivains d'art qu'il y ait un art mosan.

C'est un savant français, décédé il y a peu d'années, Charles de Linas, qui a été le premier, je crois, à faire admettre le mot et à étudier la chose, dans un livre qu'il écrivit à la suite d'une visite à l'Exposition d'Art rétrospective organisée à Liége en 1881.

Il se servit du mot comme d'une expression toute naturelle et ne sollicita nullement du public un brevet d'invention. Assurément cet art existait; ses produits existaient; ils étaient là, multiples, riches, brillants, monuments du travail d'une suite de siècles ; le mérite des artistes qui les ont créés est incontestable : ils sont dignes d'admiration et d'étude.

Cette étude nous allons l'entreprendre avec d'autant plus de soin que, comme nous venons de le dire, nous verrons dans les œuvres d'art l'expression du génie des populations mosanes.

Pendant une longue suite de siècles elles sont l'expression de leur foi, de leur amour du travail, du besoin de satisfaire le goût du beau dans les différentes manifestations de la vie, de leur inspiration dans les créations de l'architecture, dans les édifices construits en pierres calcaires, prises aux rochers qui bordent le fleuve et qui les distinguent par les matériaux employés des constructions en brique des Flandres. Elle se distinguent encore par leur style, où parfois le génie de la France et celui de la Germanie semblent s'embrasser et se confondre, l'influence française s'exerçant au haut du cours de la Meuse, tandis que le style rhénan est sensible dans quelques églises de Liége, de Maestricht et de Ruremonde ; enfin l'architecture mosane se caractérise encore par la flore décorative très sobre dont les types sont souvent empruntés à la flore de la région.

L'art mosan se manifeste dans le domaine des arts plastiques, surtout aux siècles antérieurs à la Renaissance, par une certaine parenté avec la magnifique statuaire française, par les expressions contenues et l'ample jet des draperies ; il s'affirme encore dans la fonte et le travail des métaux par une extrême habileté à les assouplir aux formes les plus diverses, parfois les plus heureusement inspirées, les mieux appropriées aux fonctions et aux cérémonies du culte, comme aux usages de la vie domestique. L'art de l'orfèvrerie qui, si souvent, se confond avec l'art plastique, a créé d'incomparables monuments dont un certain nombre échappés à la destruction, méritent une étude approfondie.

Dans le domaine de la peinture nous verrons fleurir l'enluminure des manuscrits,

la peinture murale, celle des vitraux; au quinzième siècle, des maîtres de l'ordre le plus élevé vont porter loin de leur pays les fruits de leur génie; ils émigrent parce que les guerres les plus acharnées et les luttes incessantes des partis les obligent à chercher dans les pays voisins une vie moins agitée et la rémunération régulière de leur noble travail.

CHAPITRE II

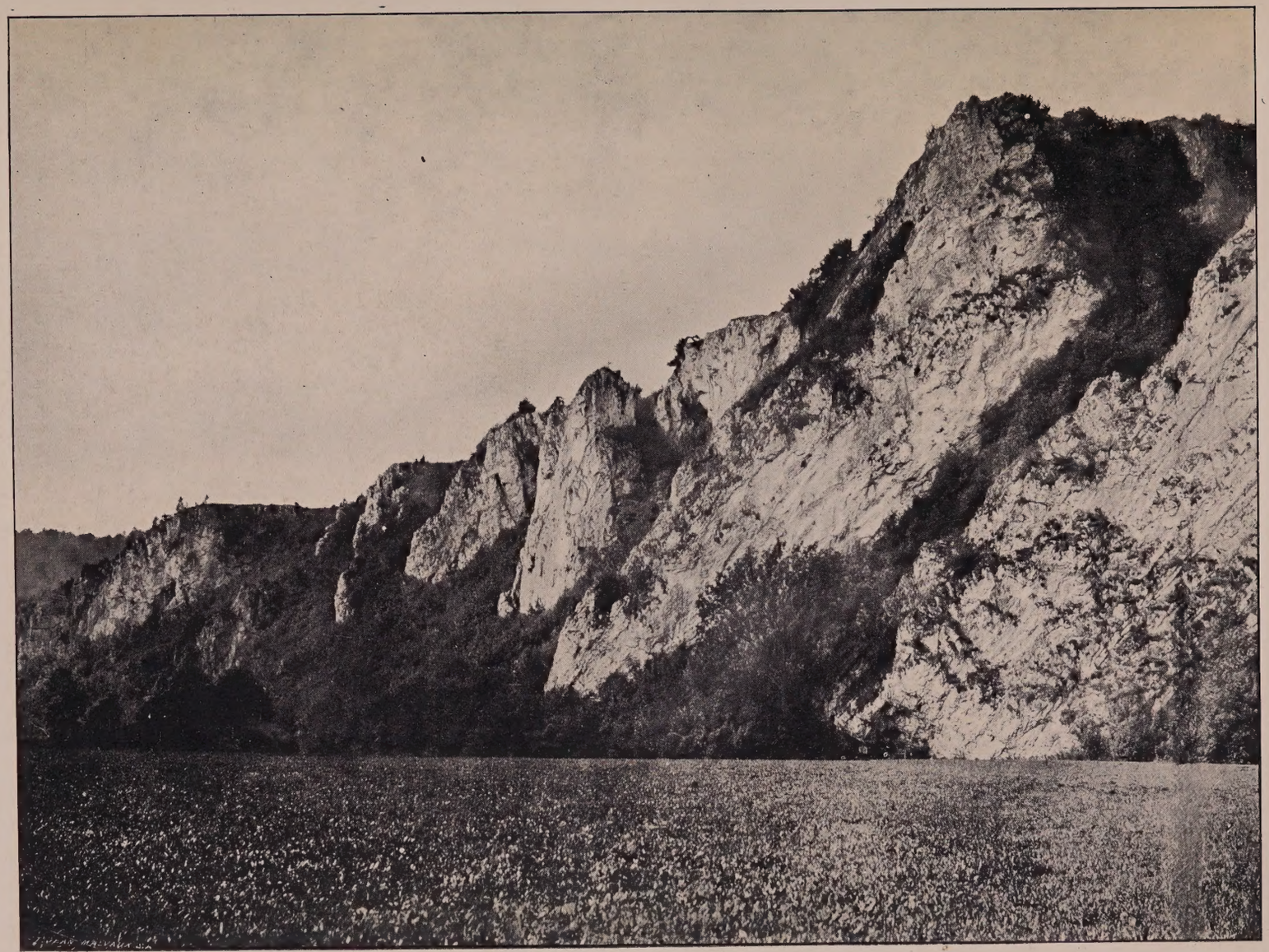
CHARLEMAGNE. — LA BASILIQUE D'AIX-LA-CHAPELLE. — RENAISSANCE DES ARTS ET DES LETTRES. — L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE MURALE ET LA PEINTURE DES MANUSCRITS. — LES SŒURS ERLINDE ET RELINDE D'ALDENEYCK. — LEUR LIVRE DES ÉVANGILES, LE PLUS ANCIEN MONUMENT DE LA PEINTURE AUX PAYS MOSAN. — LE PEINTRE JEAN.

ON ne saurait aborder l'histoire des arts aux bords de la Meuse sans rencontrer tout au début la grande figure de Charlemagne, dont la famille est originaire de ces régions, et où, probablement, il a vu lui-même le jour. Son règne apparaît comme un rayon de lumière sur toute une époque qui, avant lui, semble encore enveloppée dans les ténèbres de la barbarie.

Charlemagne inaugure une sorte de renaissance qui s'étend à la fois sur tous les domaines : les institutions politiques, les lettres, les sciences et les arts; et cette renaissance qui semble embrasser toutes les populations de son empire, devait exercer une action particulièrement sensible dans les contrées dont sa famille était issue et pour lesquelles il avait lui-même conservé une prédilection marquée : celles-ci, converties au christianisme depuis plusieurs siècles, étaient mieux que d'autres préparées à recevoir cette action bienfaisante, d'autant qu'elles se trouvaient dans le voisinage immédiat de la ville qui, dans les dessins de Charlemagne, devait devenir la capitale de son vaste empire, une sorte de nouvelle Rome, sa résidence somptueuse pendant sa vie, et la gardienne de son tombeau.

Aix-la-Chapelle était cette cité privilégiée : elle devait être le lieu de repos de sa vie guerrière et nomade. Il y érigea un palais considérable et une chapelle palatine assez magnifique pour imposer en quelque sorte son nom même à la ville qu'elle allait rendre illustre au point d'éclipser les villes fondées sur les bords de la Meuse par les évêques Servais et Lambert.

Il importe de nous arrêter, au début de notre étude, aux travaux ordonnés à Aix-la-Chapelle par Charlemagne. C'est un foyer déjà actif de vie intellectuelle et de culture des arts qui allait bientôt étendre son influence sur les villes alors naissantes de Maestricht et de Liége. Entre ces différentes cités devaient s'établir au moyen âge



Rochers de Furfooz.

des relations multiples, des rapports fréquents de toute nature dont allait profiter le culte des arts. Au cours des siècles ces liens devinrent nombreux et assez intimes pour qu'il ne soit pas toujours possible de reconnaître de quel atelier mosan sont sorties des œuvres d'ailleurs remarquables. Il existe encore un certain nombre de travaux en métal, notamment de pièces d'orfèvrerie, ouvrés dans les ateliers mosans de l'un de ces centres, sans qu'il soit possible de déterminer auquel d'entre-eux il convient d'en faire honneur.

Si les renseignements relatifs à l'histoire des arts sont rares avant le règne de Charlemagne et généralement très laconiques, si souvent ils se bornent aux annotations des chroniques qui mentionnent plusieurs travaux d'orfèvrerie religieuse, existant longtemps avant les écrivains qui les font connaître, ces informations prennent une forme beaucoup plus précise lorsqu'il s'agit des travaux que Charlemagne fit exécuter pour son palais et sa basilique d'Aix-la-Chapelle. En réunissant les maigres données que nous possédons sur le gouvernement des maires du palais, ses ancêtres, les arts en général apparaissent comme l'écho affaibli des traditions provenant de l'antiquité romaine déjà mêlées à quelques influences byzantines, et parfois penétrées d'éléments barbares dont l'origine n'est pas facile à établir. Pour connaître le style et le caractère des travaux exécutés à Aix-la-Chapelle, d'après les ordres de Charlemagne, il n'est pas inutile de rappeler que celui-ci emprunta à l'église de Saint-Vital de Ravenne, le plan de sa chapelle d'Aix. C'est de la résidence des rois Ostrogoths qu'il fit venir les colonnes qui devaient orner — non soutenir — les arceaux dans l'octogone de cette chapelle, et c'est au palais de la même ville qu'il prit les cubes de mosaïque destinés à former les grandes figures des vieillards de l'Apocalypse qui décoraient la coupole.

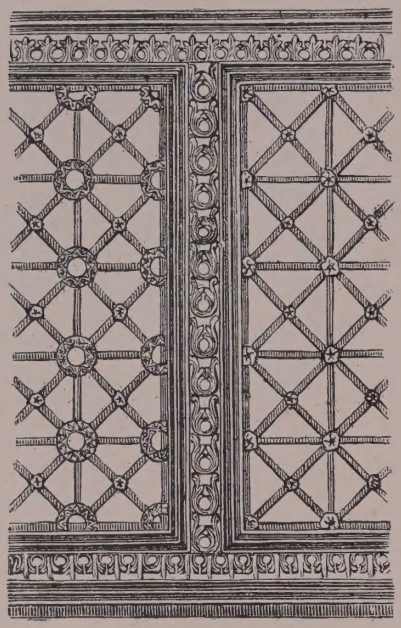
Cliché de M. Siebenaler
Monument funéraire
du Musée d'Arlon

Sous le règne de Charlemagne, l'art de travailler les métaux, de les fondre et de les ciseler est hautement en honneur et participe à la renaissance si largement favorisée par le grand empereur. Dans un de ses capitulaires, les artisans adonnés à ces sortes de travaux sont assimilés à la domesticité impériale. D'autre part, une ordonnance de l'an 805 décrète que seul le palais d'Aix-la-Chapelle pouvait avoir un atelier monétaire.

C'est par Eginhard, le ministre et le biographe de Charlemagne, que nous apprenons combien ce dernier était enclin à favoriser les arts libéraux : il avait en

estime particulière les maîtres capables de les enseigner ; souvent il les comblait de ses faveurs. Voulant orner magnifiquement la basilique édifiée auprès de son palais d'Aix, il ne ménageait ni l'or ni l'argent pour la meubler de candelabres, de vases sacrés et d'ornements sacerdotaux en quantités considérables. Pour la célébration du service divin, même les portiers et les serviteurs d'ordre inférieur étaient pourvus de vêtements particuliers.

Au nombre des travaux que Charlemagne fit faire pour sa chapelle d'Aix, on cite les portes et les grilles de bronze qui existent encore. La perfection et l'exactitude avec lesquelles ces grilles s'adaptent aux détails de la construction prouvent que de même que les portes, elles ont du être exécutées sur place. Elles sortaient des ateliers établis à Aix-la-Chapelle, et la qualité de l'exécution qui pendant longtemps les a fait attribuer à Rome, fait honneur aux artisans dirigés par Eginhard. Les portes de bronze du palais d'Ingelheim provenaient très probablement des mêmes ateliers.



Grille de clôture de la Chapelle de Charlemagne

Déjà les aïeux de l'empereur d'Occident avaient eu recours aux arts pour la décoration des sanctuaires. Pépin d'Herstal et sa femme Plectrude avaient orné d'un antependium d'or et d'argent l'autel sur lequel reposait la châsse de saint Trudo, le thaumaturge de la Hesbaye, et Charles Martel après ses victoires sur les Sarrasins, avait fait élever au dessus de la fierte contenant les reliques de saint Servais, à Maestricht, un ciborium enrichi d'or et de pierreries.

Si nous n'avons pas de renseignements sur la forme et l'exécution technique de ces divers monuments il suffit de les mentionner pour répandre quelque lumière sur les applications de l'art de travailler les métaux et sur leur emploi au cours du huitième siècle.

En ce qui concerne l'art de bâtir, il est probable que Charlemagne avait fait venir de l'Italie l'architecte de la basilique d'Aix dont, comme nous l'avons vu, le plan était emprunté à l'église la plus considérable de Ravenne (1). Ce plan se résumait dans les

(1) A une date récente une théorie nouvelle s'est fait jour sur la filiation et les origines du plan de l'église bâtie par Charlemagne. Un savant qui s'est particulièrement attaché à l'étude des plus anciens monuments de l'Asie Mineure, M. Jos. Strzygowski, a cru trouver dans les sanctuaires érigés en Arménie sous le nom de *Martyrion*, le type de l'église d'Aix-la-Chapelle, qui probablement y serait venu par la voie de la France. Selon ce savant, l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) à peu près contemporaine, formerait un jalon sur la route de l'importation orientale du plan d'Aix-la-Chapelle, qui pourrait être l'œuvre d'un architecte arménien. Sans discuter cette thèse elle nous a paru assez intéressante pour la rapporter. Vy. Jos. Strzygowsky, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*, Leipzig, 1904.

dispositions essentielles à un polygone couronné d'une coupole centrale à plusieurs pans, dont les bas côtés sont surmontés d'une galerie. Ce système inauguré en Occident par la basilique d'Aix, ne fut pas sans influence dans le développement de l'architecture de ce côté des Alpes. Charlemagne l'adopta pour l'oratoire de son château à Nimègue et il fut suivi dans l'église abbatiale d'Essen, deux monuments qui dans leurs parties essentielles, existent encore ; il fut adopté également, comme nous le verrons plus tard, dans l'église de Saint-Jean l'Evangéliste à Liége bâtie par l'évêque Notger. Dans d'autres églises des pays mosans, ce fut la forme basilicale à vaisseau allongé, parfois divisé en trois nefs par deux rangées de piliers ou de colonnes, qui prévalut.

C'est probablement aux ateliers d'Eginhard qu'il faut faire remonter deux statuettes équestres, dont l'une est parvenue jusqu'à nous, dans un état assez dégradé à la vérité, mais qui a laissé intact le monument dans ses parties essentielles. Voici quelques renseignements sur ce travail intéressant.

Charlemagne est généralement considéré comme le fondateur de la cathédrale de Metz, où se trouve le tombeau de son fils, Louis le Débonnaire ; aussi les souvenirs des Carolingiens sont restés, jusqu'à la révolution, en vénération dans cette église. Jusqu'à cette époque on y conservait deux statuettes équestres du grand empereur, généralement regardées comme des portraits exécutés du vivant de l'illustre fondateur de la cathédrale. L'une des statuettes était en bronze doré, et l'autre en vermeil. A certaines fêtes de l'année toutes deux étaient exposées dans l'église avec un cérémonial particulier. La statuette en vermeil figurait aux grandes fêtes sur un lutrin au milieu du chœur, pendant la messe solennelle ; elle y demeurait depuis le Gloria jusqu'à la Communion; après cela, le coste précédé d'un chanoine tenant à la main un bâton d'ivoire, venait prendre la statuette pour la replacer sur l'autel où il avait été la chercher. La statuette en bronze n'apparaissait que le jour anniversaire de la mort de Charlemagne.

A l'époque de la révolution les deux statuettes disparurent, et il est probable que la statuette en métal précieux a été fondue. L'autre, en revanche, fut retrouvée en 1807 chez un pharmacien de Metz et achetée par Albert Lenoir. Après avoir passé en différentes mains elle fut acquise vers 1870 par la ville de Paris et placée au Musée de l'Hôtel Carnavalet, où elle est conservée actuellement.

L'authenticité de ce monument a été contestée, à la vérité, mais elle a été défendue par des archéologues qui font autorité. Un des arguments les plus sérieux que l'on puisse faire valoir en faveur de sa haute antiquité c'est qu'en 1807, à l'époque où elle a été découverte à Metz, aucun faussaire n'aurait pu lui donner le caractère archéologique qui la distingue, ni revêtir l'empereur d'un costume aussi exact dans sa simplicité et authentiqué par les études qui ont été faites depuis.

Nous verrons dans les chapitres suivants l'importance que devait bientôt prendre dans le domaine des lettres et des arts l'Ordre bénédictin, qui, grâce à la constitution

établie par son fondateur, était obligé de s'adonner à leur culture. Dès le règne de Charlemagne l'Ordre s'était établi dans les régions mosanes et y avait pris bientôt une grande influence. C'est ainsi qu'au huitième siècle fut fondée l'abbaye de Saint-Hubert en Ardennes, faisant partie de l'évêché de Liége, et cette maison devait prendre une extension considérable aux siècles suivants. Elle ne déclina complètement et ne fut amoindrie qu'au seizième siècle à la suite des invasions et du pillage des religionnaires huguenots, pour disparaître lors de la révolution française, à la fin du dix-huitième siècle.

Statuette équestre de Charlemagne

A l'époque dont nous nous occupons, l'église abbatiale était déjà un édifice remarquable par ses dispositions architecturales et les œuvres d'art qui l'ornaient. C'était, d'après un chroniqueur qui écrivait au XI^e siècle, une grande et somptueuse basilique, orientée vers le Levant suivant les règles et les traditions établies dans tout l'Occident. Le chœur était particulièrement spacieux, tous les religieux devant y trouver place. Il s'élevait au-dessus d'une crypte au niveau de la nef dont il était séparé par un écran et une grille de clôture. Le sanctuaire était dominé à son tour par l'autel majeur dédié à l'apôtre saint Pierre, et placé à l'entrée de l'abside sous le chœur ; des colonnes en pierre artistement travaillées et qui, très probablement avaient été empruntées aux ruines des monuments romains d'Arlon, soutenaient la voûte de la crypte consacrée à Notre-Dame.

En avant du chœur, deux chapelles placées aux côtés de l'église et formant probablement transept, perpétuaient la mémoire de deux saints populaires entre tous. L'une était placée sous le vocable de saint Martin de Tours, et l'autre sous celui de saint Etienne, le diacre protomartyr. Ces deux chapelles recevaient le jour par

Diptycon Leodiense

d'admirables fenêtres, sans doute des vitraux peints, dont pour la première fois, il est question dans la chronique à laquelle nous empruntons cette description. Pour ces verrières colorées on avait fait venir un artiste de Reims.

Mais la merveille de la basilique était le tombeau qui s'élevait au centre de la nef du temple ; c'était une fierte d'or et d'argent merveilleusement travaillée où reposaient les ossements de saint Hubert, l'illustre patron du lieu.

Le narthex de l'église s'ouvrait sur un atrium, entouré de cloîtres et d'autres bâtiments parmi lesquels se trouvait un hospice pour les pèlerins et une infirmerie. Au nombre de la cinquantaine de religieux composant la communauté, le chroniqueur mentionne des enlumineurs pour historier les manuscrits, des calligraphes, des sculpteurs travaillant la pierre et le bois, un jeune peintre et un musicien.

Octogone bâti par Charlemagne

Il nous est resté un monument de la peinture sur vélin et de l'enluminure des manuscrits du huitième siècle, provenant d'une autre maison religieuse des bords de la Meuse, du couvent d'Aldeneyck, et qu'il convient de faire connaître. C'est le plus ancien livre de ce genre parvenu jusqu'à nous; il s'agit d'un manuscrit des évangiles conservé actuellement dans le trésor de l'église primaire de Maeseyck, dont les enluminures peintes sur vélin sont l'œuvre de deux religieuses, deux sœurs, abbesses de l'antique moustier d'Aldeneyck ; l'histoire a conservé le nom de ces artistes : ce sont les saintes Relinde et Erlinde.

Les chroniqueurs vantent l'habileté de ces religieuses dans les arts de la peinture et de la broderie, et par une fortune peu ordinaire le temps a respecté

quelque chose de leurs travaux dans chacun des arts qu'elles ont cultivés. Les miniatures du livre des évangiles, dont nous faisons connaître le caractère par quelques reproductions, sont en ce qui concerne les figures, d'un style un peu fruste,

Symboles évangélistiques, tirés, ainsi que les dessins qui suivent, de l'évangéliaire d'Aldeneyck

mais non sans grandeur, et dont l'aspect sauvage est empreint de naïveté. Le caractère de l'ornementation répond encore de tous points au style anglo-saxon importé par les missionnaires venus des îles britanniques sur le continent. Ce style décoratif est particulièrement caractérisé dans l'encadrement de la figure de l'évangé-

liste que nous donnons ci-dessous, et à laquelle il a semblé intéressant d'ajouter les symboles des quatre évangélistes, l'homme ailé, l'aigle, le lion et le bœuf qui prennent une place si importante dans l'art du moyen âge, et dont les types, retracés par le pinceau des deux religieuses d'Aldeneyck, est l'exemple le plus ancien

que nous connaissions dans les régions mosanes. Les autres dessins que le lecteur a sous les yeux, reproduisent exactement le style des miniatures de l'évangéliaire.

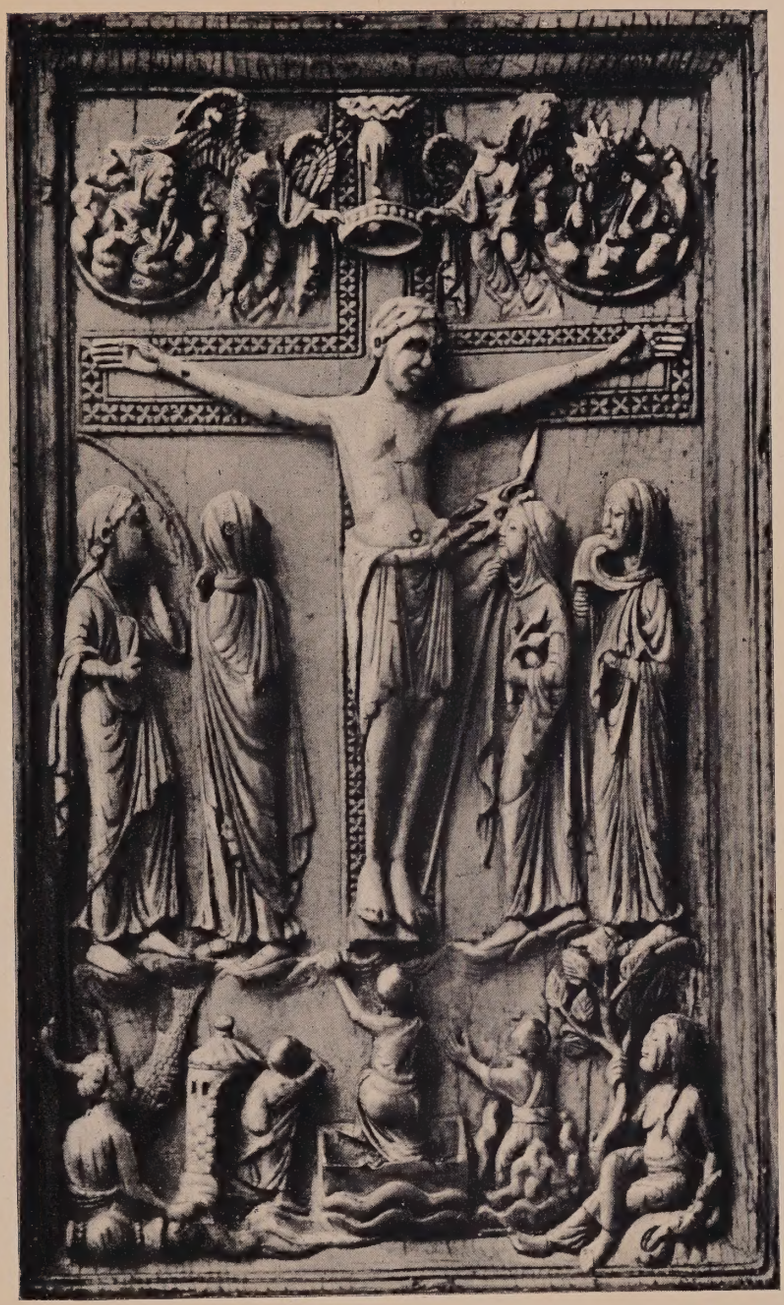
L'authenticité de ce monument, le plus ancien de la peinture mosane connu, n'a jamais été contestée. Elle a reçu d'ailleurs, il y a quelques années, une nouvelle confirmation par la découverte de quelques fragments de broderie trouvés dans une châsse à Maeseyck, où une inscription sur parchemin fait remonter le travail aux deux saintes sœurs. Le style des broderies quoique l'expression des procédés d'un art différent, est le même que celui des peintures sur vélin. L'on ne saurait révoquer en doute la contemporanéité des deux travaux qui doivent certainement remonter à une origine commune.

Les noms des deux religieuses sont les premiers qui dans le domaine de la peinture, apparaissent aux régions mosanes en se rapportant à un monument parvenu jusqu'à nous. Seulement deux siècles plus tard dans l'histoire de l'art, un autre nom est cité : c'est celui d'un peintre également religieux sur lequel un auteur liégeois donne des détails intéressants qu'il convient de rappeler ; l'artiste qu'il nous fait connaître a conservé dans les annales de la principauté de Liége le nom du peintre Jean.

Jean était un maître de grand mérite que l'empereur d'Allemagne Othon III (983-1002) fit venir d'Italie pour orner de peintures murales l'église d'Aix-la-Chapelle, bâtie par Charlemagne, comme nous l'avons vu, mais qui n'était pas encore pourvue de ce décor. Jean, ayant répondu à l'appel du souverain, fit un très beau travail qu'il compléta par une inscription donnant quelques informations sur les circonstances dans lesquelles il avait été exécuté, et même sur le peintre qui en était l'auteur. Othon, très satisfait, désirait récompenser celui-ci, et lui aurait, paraît-il, même offert un évêché; mais cette offre n'eut pas de suite.

L'empereur cependant avait pris en affection le peintre et n'ayant plus de travail à lui confier, il le recommanda chaudement à l'évêque de Liége. Le chroniqueur dit que cet évêque était Baldéric, mais la chronologie ne s'accommode pas de cette

opinion, le peintre Jean étant venu à Liége lorsque le prédécesseur de Baldéric, l'évêque Notger, occupait le siège épiscopal et gouvernait le principauté. Notger, grand bâtisseur d'églises, ami des arts, avait de nombreuses occasions d'utiliser le talent du maître. Toutefois nous n'avons que des suppositions à cet égard. Ce qui paraît certain c'est qu'après le décès de Notger, le peintre Jean entra en relations d'amitié avec Baldéric, qui, à cette époque, avait besoin de conseils et de consolations, ayant subi un grave échec dans la guerre entreprise contre les Brabançons : il avait perdu un grand nombre de ses braves chevaliers et hommes d'armes à la bataille de Hougaerde où ils avaient été vaincus. Baldéric ne pouvait se consoler de ce revers et de la mort d'une multitude de ses sujets les plus vaillants. C'est alors que le peintre Jean vint apporter une diversion à la douleur de l'évêque; il lui suggéra la pensée de fonder un monastère dont les religieux prieraient pour l'âme des défunts. Ce conseil donna naissance à l'abbaye bénédictine de Saint-Jacques dont la construction fut décidée alors. Les fondements de l'église ont été posés le 25 avril 1016, et la même année on procéda le 7 septembre, en présence du peintre Jean, à la consécration de la crypte dédiée à saint André. L'artiste qui, comme nous le savons, était moine, entra dans la communauté et orna des œuvres de son pinceau la nouvelle église abbatiale; il décora notamment de peintures le jubé de la clôture du chœur. Son travail fit l'admiration des contemporains. Le peintre Jean mourut à l'abbaye de Saint-Jacques, regretté de ses confrères en religion, qu'il avait édifiés par ses vertus et la pureté de ses mœurs. Ils lui érigèrent un mausolée dans la nef latérale du côté nord de leur église, près de l'autel de Saint-Lambert. Ce tombeau, dont l'épitaphe était empruntée au récit



La Crucifixion

(Ivoire conservé à l'ancienne collégiale de Tongres).

du chroniqueur que nous avons cité, fut renouvelé au XVI^e siècle, lors de la reconstruction de l'église telle qu'elle existe encore.

Malheureusement les peintures exécutées par Jean ne tardèrent pas à s'oblitérer et à s'effacer au point qu'un demi-siècle après la mort de l'artiste, on fut obligé de les remplacer par d'autres peintures qui n'avaient guère la même valeur (1).

(1) G. KURTH, *Le peintre Jean* dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXXIII (1903), pp. 220-231.

CHAPITRE III

L'art dans les abbayes du pays mosan. — Le travail des métaux. — La peinture dans les églises de Liége. — La sculpture sur ivoire.

IL importe de remarquer que si le grand empereur d'Occident, dans ses efforts de régénération des arts, a demandé des inspirations aux monuments de l'antiquité païenne, il n'a cessé de tourner les regards vers Rome et la Péninsule italique. Ses tentatives ne se rattachaient en rien aux réminiscences et aux ruines de la domination romaine subsistant encore sur les bords de la Meuse ou de la Moselle. Cette sorte de renaissance carolingienne n'était en réalité que l'effort d'un grand esprit qui dominait son temps, effort isolé et que les faibles successeurs de Charlemagne n'avaient ni la volonté ni l'énergie nécessaire de continuer.

Son successeur Louis le Débonnaire, qui partagea entre ses fils le grand empire dont il avait hérité, était incapable de poursuivre les conceptions de Charlemagne, et ses fils, divisés entre eux, ne cherchèrent qu'à se disputer, les armes à la main, la part du domaine qui leur était échue.

Bien plus féconde et plus durable devait être la réforme paisible et silencieuse commencée par la fondation de l'Ordre de Saint-Benoît. Après avoir formé des disciples par l'étude des sciences et des arts, la famille bénédictine devait insensiblement éclairer et transformer le monde chrétien. Cette sorte de régénération, dont les débuts sont antérieurs au règne du grand empereur, allait se poursuivre et se développer pendant de longs siècles, faire surgir dans le domaine des beaux-arts les maîtres les plus capables et produire des œuvres dignes de notre étude.

Au moment où, en présence des luttes sauvages et sanglantes que les petits-fils de Charlemagne se livraient entre eux, la barbarie semble de nouveau reprendre son empire sur l'Europe, une véritable renaissance se prépare en Occident par les religieux de l'Ordre de saint Benoît qui, tout en formant des missionnaires pour gagner les peuples à la vérité évangélique, instruit des artistes capables d'élever l'âme des néophytes par les splendeurs du culte nouveau.

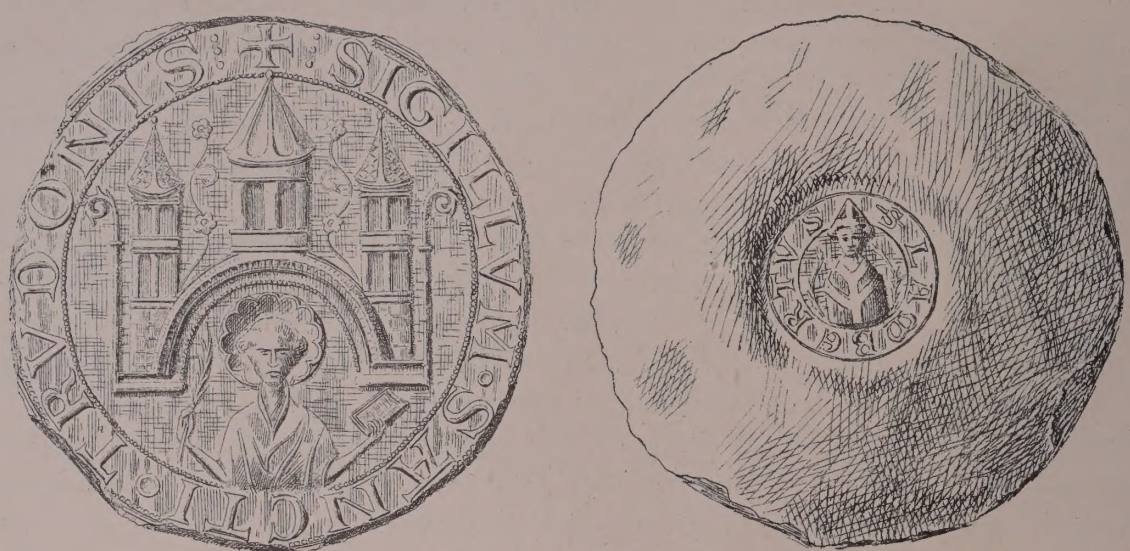
Nous avons indiqué au chapitre précédent quelques-uns des résultats de la fondation des grandes maisons religieuses. Aux régions mosanes nous avons vu, dans les forêts des Ardennes, s'élever l'abbaye de Saint-Hubert. Bientôt s'y établirent les communautés de Stavelot, de Malmedy et d'Orval. D'autres monastères apparaissent dans les mêmes contrées : dans les steppes de la Taxandrie, c'est l'abbaye de Saint-Trond; sur les rives mêmes de la Meuse, ce sont les abbayes de Saint-Laurent et de Saint-Jacques à Liége ; sur celles d'un de ses affluents, la Sambre, les cloîtres de Lobbes et d'Aulne, appartenant à l'évêché de Liége et faisant partie de la même principauté ; les maisons de Neufmoustier, à Huy, et d'Aldeneyck dont il a été question antérieurement. D'autres fondations pourraient être ajoutées à cette liste déjà longue.

Les œuvres d'art dont nous allons évoquer le souvenir, celles qui existent encore et dont nous mettons les reproductions sous les yeux du lecteur, sortent presque toutes des ateliers formés dans les maisons religieuses. Elles ont très généralement été faites pour l'usage du culte. Les exceptions à cette règle sont très rares et l'objet qui exaltait l'inspiration des artistes était l'ornement des sanctuaires. A l'époque qui nous occupe et déjà antérieurement au règne de Charlemagne, commençait à se manifester une grande vénération pour les restes des saints missionnaires et des évêques auxquels les populations devaient leur conversion. Leurs corps, après avoir été livrés à la terre, devenus bientôt l'objet d'une grande piété, étaient proposés au culte public. Généralement chaque levée de corps d'un saint avait pour conséquence la confection d'une châsse dont le travail et la richesse étaient l'expression de la dévotion des fidèles. Les reliquaires prenaient des formes variées suivant les ressources mises à la disposition des orfèvres, l'habileté de ces artistes et les ossements qu'ils devaient contenir.

Nous savons que saint Remacle rapporta à l'abbaye de Stavelot, fondée par lui, le corps de saint Symetrius, prêtre et martyr; cependant il ne conserva pas longtemps ces reliques; il en fit bientôt la translation avec grande solennité, à l'église de Lierneux où la châsse, renouvelée depuis, se trouve encore. A son tour, Goduin, abbé de Stavelot, fit transférer dans l'église abbatiale les ossements du fondateur saint Remacle. Il les déposa dans une magnifique fierte en or et en argent, exposée sur un autel particulier, à la vénération des fidèles. De nombreux exemples de même nature seraient à citer.

Le travail de ces châsses en occupant les artistes, leur offrait l'occasion d'exercer et de perfectionner leur talent et les procédés de fabrication. Il est d'ailleurs hors de doute qu'entre les différentes maisons d'un même Ordre, il existait des liens nombreux et de fréquents rapports. Elles se communiquaient les progrès accomplis et, sans doute, aussi les maîtres qui, allant d'une abbaye à l'autre, y formaient des élèves et initiaient les novices de l'art aux conquêtes de leur génie et de leurs études.

On se ferait difficilement une idée du grand nombre de travaux, du degré d'avancement de l'orfèvrerie et de l'habileté des artistes fondeurs et ciseleurs, si les chroniqueurs ne nous avaient conservé la liste des châsses, des vases sacrés et des ustensiles à l'usage du culte, qui venaient enrichir les trésors des églises abbatiales. Les témoignages à cet égard sont si nombreux que leur lecture, s'il fallait les rappeler tous, serait fatigante. Il importe cependant d'en citer quelques-uns, afin d'établir la fécondité de cette époque et le développement qui déjà alors était général dans le domaine des arts.



Sceau et contre-sceau de la ville de Saint-Trond

La chronique de l'abbaye de Saint-Trond contient, dressé par les délégués de l'évêque de Metz, l'inventaire des objets précieux que possédait le monastère en 870. Voici l'indication de quelques objets qui y sont relevés :

La châsse de saint Trudo, travaillée en or et en argent; un autre reliquaire du même saint. La châsse de saint Euchère, noble ouvrage en argent. L'autel érigé en l'honneur de sainte Marie et de saint Pierre, orné d'images en or et en argent (probablement des plaques repoussées et ciselées). Cet autel était placé sous un ciborium ou baldaquin, et au milieu de ce ciborium était suspendue une couronne en or. L'autel de saint Etienne, également décoré de plaques d'argent. Plusieurs coffrets dont l'un couvert d'or et de pierres précieuses ; plusieurs croix en argent, plus ou moins richement décorées. De grands et de petits calices avec leurs patènes en argent. Un calice d'argent doré avec sa patène, pesant huit livres et demie (sans doute un calice ministériel). Trois petites croix en or, six en argent et une en cuivre. Sept candelabres en argent. Deux boîtes à encens en argent. Seize plats d'offrande en argent; une vie de saint Trudo conservée dans une reliure formée de

Les trois Résurrections
(Ivoire conservé à la cathédrale de Liége).

plaques en argent, ornées de figures. Cinq lampes en argent et sept en étain. Deux couronnes en argent et huit en cuivre, en partie dorées. Deux bâtons pastoraux incrustés d'argent.

Le même inventaire indique ensuite les vêtements liturgiques en tissus précieux et d'autres objets en grand nombre, généralement de haute valeur, très intéressants au point de vue du mobilier liturgique en usage au IX^e siècle (1). L'abbaye de Saint-Trond était au IX^e et au X^e siècle, un de ces foyers d'étude et de pratique des arts dont il a été question plus haut, et le nom de plusieurs de ses abbés mérite d'avoir une place dans l'histoire de l'art de la région que nous étudions.

Adelard II, abbé de ce monastère et qui succéda à l'abbé Gontran en 1055, était à la fois littérateur et artiste. Il construisit plusieurs églises dans la ville et entoura celle-ci de solides remparts. On le disait habile comme peintre et comme sculpteur.

Un demi-siècle plus tard, l'un de ses successeurs, Frédéric, après avoir reconstruit l'église abbatiale, voulut enrichir son trésor de dons nombreux parmi lesquels nous signalerons un aquamanile (2), objet que l'on rencontre si souvent dans les collections de curiosités du moyen âge (celui-ci, façonné en cuivre, offrait la figure d'un animal terminé par une longue queue, et orné à l'intérieur de petites images fondues en argent et ciselées); une croix en cuivre doré avec l'image du Christ, et sur le pied de laquelle étaient figurés les quatre évangélistes. Enfin une seconde aiguière en cuivre, représentant une colombe, décorée d'ornements en or et en argent.

Indépendamment de la peinture sur vélin des manuscrits dont nous avons fait connaître un des premiers travaux des religieuses d'Aldeneyck, et qui s'est considérablement développée, les chroniqueurs signalent à l'époque où nous sommes parvenus, différentes œuvres de peinture murale dont l'emploi pour la décoration des églises était déjà alors sinon général, du moins très fréquent.

Au cours du règne d'Eracle, évêque de Liége (957-971), cet art est appelé à fixer le souvenir d'un événement qui était de nature à frapper l'imagination du peuple. Les chroniqueurs rapportent que l'évêque étant tombé gravement malade, eut une vision. Pendant la nuit saint Martin et saint Brice lui apparurent annonçant que sa guérison serait prompte, au point que, dans la matinée même, il serait en état de chanter la grand' messe. La prédiction s'accomplit, à l'extrême surprise du clergé et du peuple qui n'ignoraient pas la gravité de l'état où se trouvait l'évêque. Eracle voulant conserver le souvenir de ce prodige, fit peindre derrière l'autel consacré à saint Martin de Tours dans l'église de Liége qui porte ce vocable, la vision prophétique qu'il avait eue.

Au nombre des maisons religieuses où florissaient les arts à cette époque, l'abbaye

(1) *Gesta Abbatum Trudonensium*, édition C. DE BORMAN. Liége, L. Grandmont-Donders, 1877. T. I, pp. 8 et 9.

(2) Aiguière.

de Lobbes mérite une mention particulière. Alétran, abbé, y fit restaurer et garnir de pierres précieuses les châsses contenant les reliques des patrons du monastère, les saints Ursmer et Ermin. Après lui, son successeur immédiat au siège abbatial, élu en 965, animé d'un zèle ardent pour l'ornement et la conservation de son église, la fait restaurer et orner la voûte et l'abside de peintures de grand mérite. Il en décore deux autels, l'autel majeur et celui de la Sainte-Croix, de retables d'argent ; il ne se contenta point de ces travaux : peu d'années plus tard, il donna à l'église abbatiale un candelabre en argent et une couronne de lumière du même métal, sur laquelle conformément à l'usage du temps, il fit graver une inscription en vers. A ces dons il ajouta encore un lutrin en, bronze ayant la forme d'un aigle, sur lequel nous allons revenir, et deux cloches (1).

Nous aurons l'occasion au chapitre suivant, de rappeler plusieurs œuvres plastiques en métaux précieux, en bronze et en airain, pour l'usage du culte, dont on retrouve de si nombreux exemples au dixième siècle. Mais avant de citer les monuments que les témoignages du temps font connaître, il importe de nous arrêter à une catégorie de travaux sur lesquels les chroniqueurs sont généralement muets, mais qui, grâce à la matière employée, ont échappé à l'action du temps et à l'esprit de destruction des hommes ; je veux parler des ivoires, des œuvres de la toreutique, sculptures de petite dimension, dont un certain nombre s'est conservé dans les trésors des églises et dans les collections des musées et des curieux.

Ces sculptures, taillées dans une matière sans grande valeur intrinsèque et qui, employée une fois, n'est plus susceptible de transformation comme les métaux fusibles, offrent des garanties particulières de conservation ; en temps de guerre et de révolution elles peuvent facilement être soustraites à toute atteinte. Ces monuments ont donc souvent échappé aux dangers auxquels ont succombé tant de travaux de l'orfèvrerie et tant d'œuvres d'art coulées en métal et ciselées.

En étudiant les sculptures sur ivoire, il convient toutefois d'y mettre beaucoup de prudence et de circonspection : on ne doit pas les attribuer trop facilement à l'art du pays où elles ont été conservées et aux églises qui en sont restées dépositaires. Cependant, que les œuvres de la toreutique soient originaires du pays ou qu'elles s'y trouvent depuis une antiquité reculée, comme c'est le cas pour les monuments que nous allons étudier, il convient d'en tenir compte et l'on ne saurait les considérer comme absolument étrangères au développement et à l'histoire de l'art de la région dont nous nous occupons. Les monuments importés des pays étrangers peuvent servir d'étude à l'artiste, lorsqu'il n'a pas d'autres modèles sous les yeux. On a conservé pendant une série de siècles dans deux églises de Liége, deux doubles plaques d'ivoire que je ne mentionnerai qu'en passant. Ce sont deux diptyques qui,

(1) J. Vos, *Lobbes, son abbaye et son chapitre*, T I, pp. 289-292.

consulaires à leur origine, ont ensuite été affectés à des usages ecclésiastiques. L'un se trouvait à la cathédrale de Saint-Lambert où il était conservé dans le trésor et employé, grâce à l'incription des noms des plus anciens évêques de l'Eglise de Liége, à en faire la commémoration à la messe ; l'autre, utilisé à l'ornementation d'une reliure d'évangéliaire, appartenait à l'ancienne collégiale de Saint-Martin. Le diptyque de Saint-Lambert, le moins ancien de ces ivoires, connu dans le monde savant sous le nom de *Dipticon Leodiense*, est un monument de l'avènement de Flavius Anastasius au consulat d'Orient, en 517. Il passait jusqu'à la Révolution pour l'une des curiosités de la cathédrale Saint-Lambert, où il se trouvait de temps immémorial. A l'époque néfaste où le chapitre réfugia en Allemagne une grande partie du riche trésor dont il avait la garde, le diptyque disparut, on ne sait trop dans quelles circonstances ; les deux feuillets furent divisés : l'un se trouve actuellement au Musée de South-Kensington à Londres ; l'autre fait partie du Musée des Arts industriels à Berlin. Nous en donnons la reproduction. Quant à l'ivoire de l'église Saint-Martin, il avait été donné en 1729, avec une coupable légèreté, par les chanoines qui n'avaient pas le droit d'en disposer, à un collectionneur liégeois célèbre, le baron de Crassier. Il était daté de l'an 449, année où Astyrius prit possession du consulat d'Occident, dans l'une des villes des Gaules, probablement à Arles. Les deux feuilles de ce diptyque ont également été divisées : l'une d'elles est conservée à la Bibliothèque de Darmstadt; on ignore le sort de l'autre plaque.

Ivoire conservé à Tongres

Dans l'ancienne collégiale de Tongres, en mettant en ordre le trésor on a trouvé, il y a une trentaine d'années, un feuillet d'ivoire qui a également servi de diptyque ecclésiastique. Mais ici, nous nous trouvons en présence d'un travail chrétien, une sculpture en bas-relief représentant un vieillard barbu, debout, tenant de la main gauche couverte du pan de son manteau, un livre dont la reliure est ornée d'une croix patée, et bénissant de la main droite à la manière grecque.

Dans cet ivoire on a voulu reconnaître la copie grossière de l'une des plaques de la célèbre *cathedra* que possède la cathédrale de Ravenne, siège d'ivoire de l'évêque Maximien, décédé en 553; l'on a pensé que l'ivoire de Tongres avait fait partie d'un siège épiscopal copié sur le modèle de celui de Ravenne; mais cette hypothèse n'a aucun fondement. Dans la collection Spitzer, aujourd'hui dispersée, se trouvait une plaque d'ivoire presque identique à celle de Tongres.

Il existe au Musée des Arts décoratifs à Bruxelles un diptyque auquel on peut avec quelque raison attribuer une origine mosane. Il provient de l'église de Genoels-Elderen, située à peu de distance de Tongres, dans le Limbourg belge.

Les sculptures, d'un très faible relief, dont les figures se détachent sur un fond

Diptyque de Genoels-Elderen

ajouré, représentent l'une, le Christ imberbe, la tête entourée d'un nimbe crucifère, tenant de la main droite une croix emblématique dont la haste repose sur son épaule, et de la gauche un livre; à ses côtés se trouvent deux anges. Il a l'un des pieds posé sur un lion et l'autre sur un serpent. C'est la représentation figurée du Psaume XV. 13: « Vous marcherez sur l'aspic et le basilic; vous foulerez aux pieds le lion et le dragon ». Ce texte se trouve d'ailleurs inscrit dans une sorte de bordure à l'intérieur de l'encadrement, qui n'existe plus qu'à la partie supérieure et aux côtés : *Vbi D(omi)n(u)s ambvlabit svper aspidem et concvlcabit leonem et draconem.* Le second feuillet représente l'Annonciation et la Visitation de la Sainte Vierge. Ces feuillets ont 30 cent. de haut sur 18 de large.

L'épigraphie, le style rigide des draperies, la gaucherie du dessin, enfin le décor de la bordure formant des entrelacs qui ne sont pas sans analogie avec les

Ivoire de l'évêque Notger.
(Bibliothèque de l'Université de Liége).

bordures peintes de l'évangéliaire d'Aldeneyck, portent un caractère qui permet de faire remonter le travail de ces tablettes au VIII^e siècle et de l'attribuer à quelque religieux s'exerçant à la sculpture sur ivoire, de l'un ou l'autre cloître mosan.

La Bibliothèque de Darmstadt possède deux feuillets très intéressants par le symbolisme de la composition; le style du dessin et le caractère du travail permettent de les attribuer également aux régions mosanes. Ils sont réunis actuellement par un encadrement en métal. L'exécution assez rude et le type des figures semble appartenir au IX^e siècle. Ils ornent à l'intérieur les ais de la reliure d'un manuscrit du X^e siècle, mais qui ne renferme aucune indication relative à ces feuillets d'ivoire.

A leur origine, ils formaient sans aucun doute, un de ces diptyques liturgiques demeurés en usage dans les églises d'Occident jusqu'au XI^e siècle. Sur l'un des feuillets est figuré symboliquement le prophète Isaïe annonçant la Rédemption par la venue du Christ sur la terre. Celle-ci est personnifiée par Gea, allaitant son enfant. Le prophète reçoit l'inspiration de Dieu : la *dextra dei*, entourée d'une couronne portée par deux anges, fait comprendre la source de cette inspiration. L'autre feuillet représente la seconde apparition du Christ, assis en majesté sur son trône comme souverain juge des hommes; aux angles de la tablette, on voit les évangélistes représentés par leurs emblèmes (1).

Le trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres possède un ivoire en relief d'un beau travail, ornant également la couverture d'un évangéliaire; on peut l'attribuer au X^e ou au XI^e siècle. Le tailleur d'images a traité le drame du Crucifiement, historiant la composition de tous les épisodes par lesquels le symbolisme de son temps aimait à expliquer aux fidèles le sacrifice réparateur de Dieu fait homme. Au centre de la composition on voit le Christ en croix, imberbe et sans nimbe. Deux anges, malheureusement acéphales aujourd'hui, tiennent une couronne sur la tête du divin supplicié; au-dessus des bras de la croix, de chaque côté, le soleil et la lune portant chacun une torche, sont entourés de nuées. Sous le bras droit du Christ, la figure de l'Eglise, tenant d'une main l'étendard triomphal, de l'autre un rameau verdoyant; vis-à-vis d'elle, du côté gauche, la Synagogue se détournant du Messie qu'elle a méconnu, lui jette un dernier regard; elle tient à la main une palme desséchée, végétal exotique, emblème de la mort (2). A côté de la figure de l'Eglise, la Sainte Vierge; du côté opposé, saint Jean l'Evangéliste. Enfin dans la zone inférieure, on voit d'un côté, l'Océan, vieillard barbu, représenté comme l'art antique personnifiant les fleuves, et de l'autre la Terre, tenant d'une main un arbre couvert d'une riche frondaison et de l'autre un serpent qu'elle nourrit de son lait.

(1) Mgr. FRED. SCHNEIDER, *Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse au Musée de Darmstadt* dans *Revue de l'Art chrétien*, année 1888, pp. 430-439.

(2) « *Palma mortis* », PRUDENCE, *Peri Stephanon*, IV, 106.

Au nombre des monuments de la toreutique de la même époque, on doit compter encore une sculpture en haut relief, servant à décorer la reliure d'un évangéliaire conservé dans le trésor de la cathédrale de Liége. La composition, d'un style presque classique, représente dans trois zones superposées, les trois résurrections par lesquelles le Christ a affirmé son autorité et sa puissance sur la vie et sur la mort. La résurrection de la fille de Jaïre se trouve dans le registre supérieur; dans la zone médiane apparaît celle du fils de la veuve de Naïm; enfin, dans la région inférieure l'artiste a figuré la résurrection de Lazare.

Ce serait ici la place de décrire une plaque d'ivoire conservée à la Bibliothèque de l'Université de Liége, et dont l'origine ne paraît pas douteuse puisque l'évêque Notger y est représenté, mais nous préférons nous en occuper au chapitre suivant où nous aurons à faire connaître l'influence du règne de cet évêque sur le développement des lettres et des arts dans les régions des bords de la Meuse, et notamment au pays de Liége.

CHAPITRE IV

Le règne de l'évêque Notger. — Son influence sur la culture des lettres et des arts. — Construction d'un palais épiscopal, des fortifications de la ville de Liége, de plusieurs églises importantes et notamment de la cathédrale Saint-Lambert ; ses peintures et son ameublement. — Réputation de l'École de Liége en ce qui concerne les sciences et les lettres.

L'ÉVÊQUE Notger est une de ces grandes figures dont la plume de l'historien doit accentuer le relief. Dans la contrée où nous poursuivons l'histoire du développement des arts, cette figure est dominante. On peut considérer Notger comme le fondateur de la principauté de Liége, devenue état indépendant, ainsi que de la ville de Liége, la plus importante des cités assises aux bords de la Meuse, comme ville fortifiée. Un historien (1) a pu dire avec raison que Notger fut pour la principauté de Liége, ce que Charlemagne avait été pour son vaste empire. Il la gouverna pendant plus d'un tiers de siècle, de 972 à 1008 ; il en fixa l'organisation intérieure, lui donna une partie de ses institutions et en assura l'existence, en l'armant par des défenses bien établies, contre les ennemis de l'extérieur et les incursions du brigandage, dont il détruisit les repaires les plus voisins, notamment le château de Chèvremont. Fidèle à tous ses devoirs et aux souverains dont il était le vassal, il accompagna cinq fois en Italie les empereurs d'Allemagne, sans négliger pour cela le gouvernement de sa principauté. Sous le règne de Notger la marche des arts est ascendante, et de même que le X^e^ siècle, le siècle suivant est pour les pays riverains de la Meuse, une époque de vitalité, d'expansion et de force, dont la capitale est la première à profiter. Nous venons de voir que Notger l'agrandit et l'entoura de solides murailles ; il fit des travaux pour ramener et maintenir dans un lit jusque là encore peu déterminé, le fleuve qui en divisait les différents quartiers. Mais l'évêque, dont l'esprit de foi égalait la haute intelligence, y bâtit plusieurs églises

(1) Godefroid Kurth. Voir le beau livre de ce savant : *Notger de Liége et la civilisation au X^e^ siècle.* Paris, Alph. Picard, 1905.

importantes. Si son prédécesseur Eracle avait fondé et commencé à construire les églises de Saint-Martin, de Saint-Paul et de l'abbaye bénédictine de Saint-Laurent, qui devait bientôt se signaler par la culture des arts et des lettres, Notger acheva les églises commencées ; il construisit lui-même l'église de Saint-Jean l'Evangéliste, à laquelle il voulut donner la disposition architecturale de la chapelle palatine d'Aix. L'architecte Renoz qui, au XVIII[e] siècle, a reconstruit l'église dans la forme où nous la voyons actuellement, a, malgré l'extrême indigence du style, conservé dans son ensemble le plan géométral primitif. L'église de Notger devait sans doute être richement décorée de peintures, à en croire le voyageur Philippe de Hurges qui visita Liége en 1615. Notger édifia également le palais épiscopal, l'église de Sainte-Croix et enfin il rebâtit entièrement la cathédrale, alors sous le vocable de Notre-Dame; son action sur l'agrandissement et le développement de la cité fut telle qu'elle donna lieu à ce vers si connu :

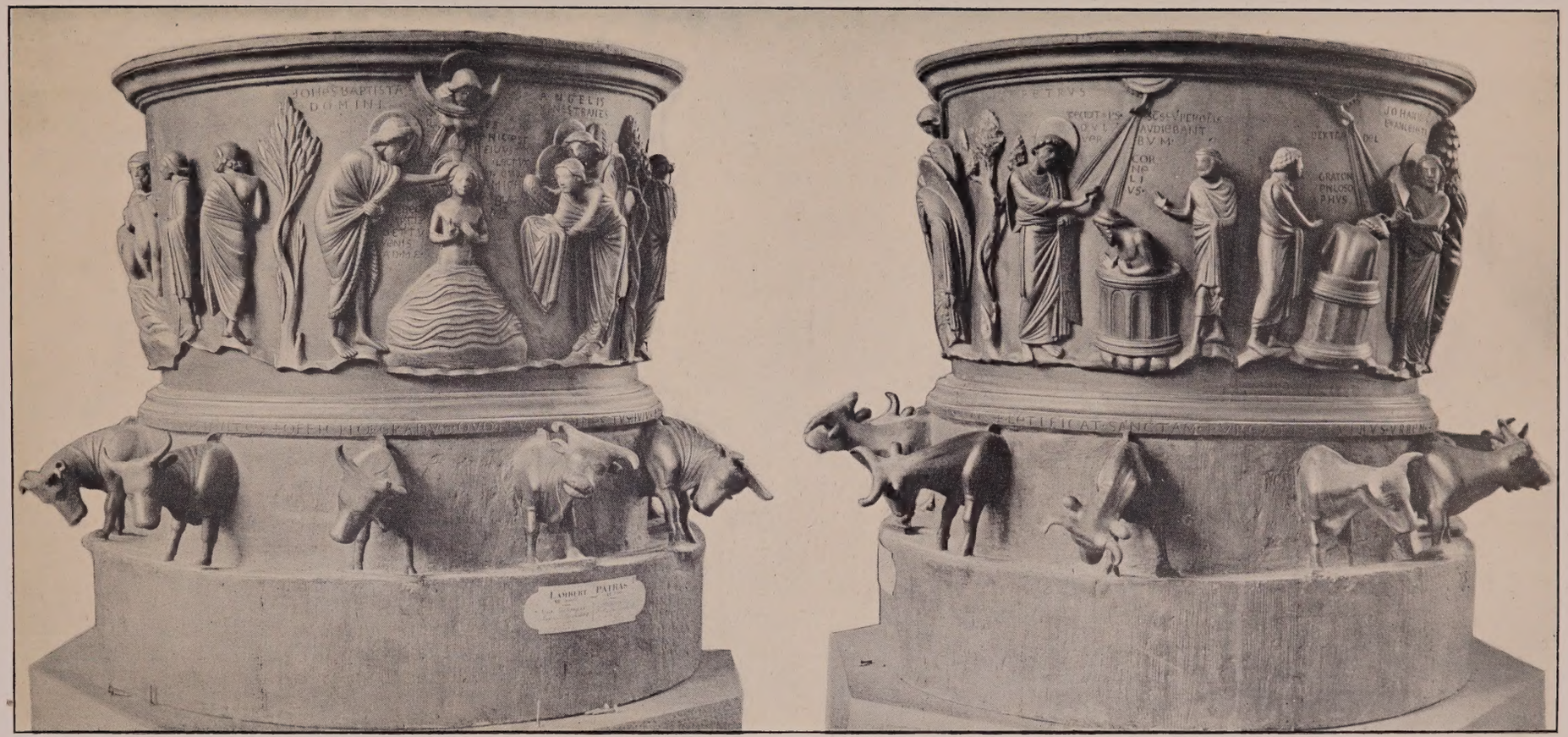
Notgerum Christo, Notgero cetera debes,

que l'on a traduit par le distique :

« O Liége, qui des lois porte le joug léger,
Tu dois Notger au Christ et le reste à Notger. »

A une époque et sous un règne où l'architecture religieuse, militaire et civile, recevait une si vive impulsion par la construction d'un nombre considérable d'édifices, les arts décoratifs de la peinture, de la sculpture, de la dinanderie et de l'orfèvrerie ne pouvaient être négligés. Ce serait d'ailleurs méconnaître étrangement le génie du temps et l'histoire même des arts en général, que vouloir les étudier en les isolant les uns des autres. Dans tout le cours du moyen âge la peinture, hormis celle de l'enluminure des manuscrits, de même que la statuaire, se lie intimement à l'architecture et lui reste subordonnée, soit par la peinture historique et ornementale des murs, soit par celle des vitraux.

Nous n'avons malheureusement que peu de données sur les œuvres des arts décoratifs de cette époque ; cependant il est certain que la cathédrale bâtie par Notger était ornée de peintures murales. Nous en avons le témoignage conservé par l'auteur du *Vita Odiliae* qui, après le grand incendie destructeur de cet édifice en 1185, exhale ses regrets dans les termes suivants : « Oh ! qui pourrait retenir ses larmes et comprimer sa douleur en présence de ta ruine, noble et illustre maison ! Le souffle de la colère divine a passé sur toi !... Voilà tes cloches sonores tombées avec fracas sur les dalles du temple ; tes marbres sont mis en pièces ; de ta couronne suspendue si gracieusement au milieu de ta grande nef, il ne reste plus que d'informes débris ; tes saints autels sont détruits et les peintures, où l'on voyait en action les plus belles histoires du Vieux et du Nouveau Testament, sont entièrement détruites ; les trésors de ta riche bibliothèque ont disparu.... Oh ! qui pourrait retenir ses larmes et comprimer sa douleur, noble et illustre maison !... »



Fonts baptismaux fondus par Renier de Huy (1107-1118)
(Église St.-Barthélemi à Liége).

Il n'est pas difficile, grâce à l'éloquente lamentation du vieux biographe, de compléter par l'imagination et par l'étude archéologique de monuments similaires, le tableau qu'il nous retrace, et de reconstituer quelques-unes des œuvres dont il déplore la destruction.

Dans la couronne suspendue si gracieusement au milieu de la grande nef, nous retrouvons sans aucun doute, le type de la grande couronne de lumières que l'empereur Frédéric Barberousse donna, à peu près un siècle plus tard, à l'église d'Aix-la-Chapelle, où elle se trouve encore, et celui des couronnes de lumières que possède encore la cathédrale d'Hildesheim.

Ces couronnes établies sur un vaste cercle, plus ou moins richement décorées de figures d'apôtres, de la personnification des vertus, d'ornements et d'inscriptions, existaient dans la plupart des cathédrales et des grandes églises abbatiales, et après l'incendie que nous venons de rappeler, la cathédrale de Saint-Lambert, réédifiée sur un nouveau plan, fut dotée d'une grandiose couronne de lumières qui y demeura jusqu'à la Révolution. Une assez mauvaise gravure du peintre Dreppe en donne le dessin, incomplet à la vérité, mais suffisant pour en faire reconnaître la forme générale et établir sa parenté avec les luminaires du même genre parvenus jusqu'à nous.

Quelques auteurs nous ont conservé des informations sur les riches objets d'orfèvrerie que Notger avait donnés à sa cathédrale. L'un d'eux mentionne des croix d'or, sans doute des croix d'autel, que l'évêque avait fait exécuter (1). Un autre nous parle de chandeliers du même métal précieux donnés à la même cathédrale, et lorsqu'il est question d'objets ouvragés en matière de si grande valeur, on peut admettre sans hésitation, que le mérite du travail était à la hauteur du métal mis en œuvre. La pensée d'un travail fait en fabrique suivant les données de la banalité moderne, doit être écartée : les objets de cette époque reculée parvenus jusqu'à nous, ne permettent aucun doute à cet égard.

Au chapitre précédent, nous avons fait ressortir l'importance que les travaux exécutés en bronze et en fonte avait prise déjà avant le X^e^ siècle ; sous l'influence du règne de Notger, cet essor est loin de s'arrêter.

Nous avons rappelé déjà quelques-uns des travaux en fonte que l'abbé de Lobbes Folcuin avait ordonnés vers la fin du X^e^ siècle. La même source nous apprend que sous l'inspiration de l'évêque Notger, Folcuin avait également fait exécuter un fort curieux ambon en métal, pour chanter l'évangile. Ce travail de dinanderie était composé d'une sorte de cuve, formée de quatre demi-cylindres disposés en croix. Les quatre faces de bronze travaillées au marteau, étaient couvertes

(1) « *Et in crucibus aureis, que sunt in ecclesia sancti Lamberti, quas ipse fecit...* » S. Balau, *Les sources de l'histoire de Liége au moyen âge*, p. 311.

de ciselures, de dorures et réunies par des montants argentés. Du côté du Septentrion, l'ambon portait un pupitre en forme d'aigle, coulé en bronze et magnifiquement doré; ses ailes rabattues pouvaient se relever pour recevoir le livre des Evangiles; le cou de l'oiseau, au moyen d'un mécanisme ingénieux, devenait mobile; il semblait alors prêter l'oreille au chant du diacre, exhalant en même temps des nuages de parfums, produits par l'encens jeté sur des charbons allumés à l'intérieur de son corps.

Cette époque, un peu naïve, aimait beaucoup les ouvrages dont les membres étaient rendus mobiles par un mécanisme de ce genre, dont s'amusaient sans doute le clergé et les fidèles. A la cathédrale de Mayence on voyait deux grues obéissant à un jeu semblable à celui de l'aigle-lutrin que Notger avait fait faire pour l'église de Lobbes, exhalant comme celui-ci des nuages d'encens. Un architecte français du XIII[e] siècle nous a conservé le dessin d'un de ces aigles à tête mobile (1).

L'impulsion donnée par Notger à la culture des arts, notamment pour la décoration des sanctuaires, se fit sentir encore à la suite de son règne. A peu près un quart de siècle après sa mort, un de ses successeurs témoignait de sa générosité pour une abbaye de fondation récente, par des œuvres où l'art du fondeur et celui du ciseleur intervenaient dans une large mesure. Voici la liste des dons que Réginard, évêque de Liége, fit à l'abbaye de Saint-Laurent, le 3 novembre 1034, jour de la dédicace de l'église abbatiale : Deux crucifix, dont l'un était en or, avec un pied de même métal; l'autre était en argent; un calice avec patène et chalumeau en or; un calice en argent; un missel avec reliure en or; un vase (probablement à l'eau bénite) en argent ; neuf chapes de tissus précieux ; cinq chasubles ; une dalmatique pour le diacre et deux pour les sous-diacres; quatre étoles, dont l'une avec bordure dorée; des missels, des évangéliaires, des antiphonaires de prix. Généralement la reliure des livres liturgiques était ornée de plaques en métal richement travaillé ou, comme nous l'avons vu, de délicates sculptures en ivoire.

Vers la même époque, Erembert, abbé de Waulsort près de Dinant, exerçait dans cette maison l'art de travailler les métaux précieux. Tout en gouvernant sa communauté (1025-1033), il mit tous ses soins à la restauration et à la décoration de l'église abbatiale. Il fit lui-même deux tables pour l'autel majeur, servant probablement d'antependium ou de retable; ces travaux étaient richement ornés de reliefs représentant la Sainte Vierge accompagnée d'autres saints. Comme le fait ressortir son historien, le talent d'Erembert à travailler les métaux est à noter, d'autant que venu très jeune à Waulsort, il n'était pas sorti de l'abbaye et devait donc sa formation comme artiste, aux ateliers qui traditionnellement y étaient établis (2).

---

(1) *Album de Villart de Honnecourt*, publié par Lassus et A. Darcel, planches XII et XIII.

(2) Léon Lahaye, *Etude sur l'abbaye de Waulsort, de l'Ordre de Saint-Benoit* dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, T. V, p. 211.

Erembert avait trouvé parmi les moines de sa maison, un religieux comme lui habile à travailler l'or, l'argent et le bronze: il en fit son disciple; ce moine, du nom de Rodolphe, devint plus tard son successeur dans la dignité abbatiale. Malheureusement pour les œuvres d'art en voie d'exécution, ce religieux mourut deux ans après son élection, en 1035.

Dans les mêmes régions d'autres religieux s'adonnaient aux travaux de l'architecture et de l'orfèvrerie. Au monastère de Gembloux l'abbé Albert, élu en 1012, commença avec ardeur la reconstruction de l'église abbatiale. Après avoir pourvu à ce premier besoin de la communauté, il dota le sanctuaire d'un grand nombre de pièces d'orfèvrerie, parmi lesquelles on citait particulièrement un devant d'autel, décoré de ciselures exécutées avec beaucoup d'art.

L'un des successeurs d'Albert, l'abbé Tietmar, élu en 1077, orna de bas-reliefs en argent l'ambon où se lisait l'évangile. Il décora de travaux de même nature la châsse de saint Exupère.

Si je n'avais pas la crainte de fatiguer le lecteur, il ne serait pas difficile de multiplier ces témoignages de l'activité des arts pendant le règne de Notger et le temps qui l'a suivi immédiatement. Nous l'avons vu : c'est une époque d'essor, de généreuse fermentation, où l'esprit des travailleurs cherche à se dilater, à tenter des conquêtes dans tous les domaines à la fois; les sciences, les lettres, l'intelligence des auteurs classiques, les arts surtout, sont en progrès manifeste.

Mais près de dix siècles ont passé sur ces labeurs de l'esprit humain trop longtemps méconnus, et des œuvres d'art se rattachant directement à Notger nous ne pouvons citer qu'une épave : c'est une plaque d'ivoire actuellement conservée dans la section des manuscrits à la Bibliothèque de l'Université de Liége.

Cette plaque sculptée en haut relief, orne le centre de la riche reliure d'un évangéliaire donné par l'évêque Notger à l'ancienne collégiale de Saint-Jean l'Evangéliste à Liége, dont, comme nous l'avons vu, l'évêque était le fondateur, le constructeur, et pour laquelle, pendant tout le cours de son existence, il conserva une affection particulière.

Ce travail, très simple dans son ordonnance, ne s'éloigne pas d'une manière assez sensible par le style, des plaques d'ivoire de la cathédrale de Liége et de l'église de Notre-Dame à Tongres décrites au dernier chapitre, pour qu'on ne puisse l'attribuer aux mêmes influences, et à peu près à la même époque. Au centre de la composition apparaît le Christ en majesté, entouré d'une gloire ; assis sur un siège faiblement indiqué et qui n'est peut-être qu'un arc-en-ciel, il a la tête entourée d'un nimbe crucifère. Il bénit de la main droite; de la gauche, il tient appuyé sur ses genoux un livre ouvert. C'est le thème si souvent répété de la *Majestas Domini*.

En dehors de la gloire, on voit dans les angles, les emblèmes des quatre évangélistes posés sur des nuages. Enfin, dans la zone inférieure l'artiste a figuré

l'évêque Notger lui-même ; il est représenté au moment où il a quitté sa *cathedra* et où il va s'agenouiller devant un autel à ciborium, tenant en mains le livre des évangiles. Un détail qui semble de nature à dérouter l'archéologue, c'est que le tailleur d'images a donné un nimbe à Notger ; il ne l'a pas fait de forme

Sceau et contre sceau du chapitre de Saint-Lambert à Liége.

carrée comme c'était l'usage en Italie pour les personnages de haut rang encore vivants. Cet attribut de la sainteté contraste, d'une manière assez étrange, avec le texte des deux hexamètres inscrits sur l'encadrement de ce relief :

En ego Notkerus peccati pondere pressus,
Ad te flecto genu qui terres omnia nutu.

Quelques auteurs ont émis la supposition que ce nimbe serait le résultat d'une retouche, faite après le décès de Notger. C'est une explication qui n'a rien d'invraisemblable. Cependant il faut remarquer que Notger n'a jamais été canonisé, même par la *vox populi*. Nous avons vu que Notger est le fondateur de la collégiale de Saint-Jean l'Evangéliste qui a été inaugurée en 982. C'est probablement à cette année qu'il faut reporter le don de son fondateur.

Il est à regretter que l'ivoire se trouve actuellement dans un état assez fruste; les parties saillantes, les têtes des figures notamment, sont usées par le frottement. L'ivoire est entouré d'un très riche encadrement, où l'on voit représentés en émail les

Fonts baptismaux fondus par Renier de Huy
(Église St.-Barthélemi à Liége).

quatre fleuves du paradis, à côté d'élégantes ciselures en relief. Les émaux sont du XII[e] siècle, les reliefs du XV[e] siècle.

Résumons cette étude sur l'expansion des arts dans les régions mosanes sous le règne d'un évêque de Liége dans lequel nous avons reconnu l'un des grands hommes de son temps. Il fut le créateur, tout au moins l'organisateur, de la puissance politique de la principauté et on l'a regardé généralement comme le second fondateur de la ville de Liége. Il fut homme d'action, comme le prouvent les expéditions lointaines qu'il fit à la suite des empereurs d'Allemagne, le gouvernement de l'Etat dont il était le chef spirituel et temporel, ainsi que la direction donnée au clergé de son diocèse. Mais Notger fut aussi un lettré, un savant et dans les préoccupations de son règne, le développement des écoles et de l'instruction publique prend une large place. Un grand nombre de clercs s'y formèrent et Liége devint un foyer de science, un centre littéraire, une Ecole qui attirait même les hommes instruits de l'étranger, accourus afin de puiser dans le commerce des lettrés qui s'y trouvaient une science plus étendue, une intelligence plus complète de l'antiquité classique. L'Ecole de Liége acquit alors un renom véritable et les écrits des chroniqueurs prouvent à quel point ce renom était justifié.

Sceau d'Otbert, Évêque de Liége.

CHAPITRE V

Le travail des métaux dans les régions mosanes. — Orfèvrerie, dinanderie. — Les orfèvres célèbres des XI^e^ et XII^e^ siècles. — Renier de Huy, l'orfèvre fondeur auquel on doit les fonts baptismaux de Saint-Barthélémy a Liége. — Godefroid de Claire, l'orfèvre des chasses de Huy.

DANS les précédents chapitres nous avons fait une large part à l'art de fondre et de travailler les métaux: l'art de l'orfèvrerie et celui de la dinanderie qui pendant le moyen âge ont eu une si riche floraison aux bords de la Meuse, en avance sous ce rapport, sur les autres contrées de l'Europe, au point que c'est une des villes assises aux bords du fleuve qui a donné son nom aux œuvres d'art travaillées en laiton et que dans le langage de l'archéologie, on nomme encore couramment dinanderies.

Le présent chapitre sera consacré à la même étude mais pour la première fois, nous verrons apparaître un artiste laïc, en lui attribuant une œuvre remarquable encore conservée dans sa partie la plus importante. Je veux parler de la cuve baptismale de l'église Saint-Barthélémy à Liége.

Il n'existe pas dans les monuments de l'art plastique du commencement du douzième siècle, d'œuvre plus souvent décrite, plus commentée par les archéologues, et elle a donné, récemment encore, lieu à une controverse concernant son auteur, sur laquelle nous allons revenir.

Les descriptions qui en ont été faites, et surtout les reproductions que nous en donnons, dispensent d'entrer dans de longs détails. Quelques indications cependant semblent nécessaires.

La cuve est à peu près de forme cylindrique. Haute de $0^m,60$, elle a $1^m,03$ de diamètre à sa base et $0^m,80$ dans le haut. Le couvercle est perdu. La base de la cuve et le bord supérieur sont finement et sobrement moulurés. Elle repose sur une sorte de soubassement, qui n'est pas le travail original, d'où émergent, la partie antérieure des animaux étant seule visible, dix bœufs qui sont censés porter l'ensemble. Le pourtour du cylindre est plat, dénué d'ornements, mais il est historié

de cinq groupes de figures qui se détachent en haut relief et sont expliqués par des légendes. Ces groupes représentent, dans l'ordre chronologique, les scènes suivantes : 1° Prédication de saint Jean-Baptiste, 2° le même saint baptisant des Juifs, 3° baptême de Jésus-Christ, 4° baptême du centurion Corneille par saint Pierre, 5° baptême du philosophe Craton par l'apôtre saint Jean. Ces groupes sont séparés les uns des autres par des arbres au feuillage conventionnel et ornemental, qui ont pour objet de former encadrement, et de marquer une sorte de repos, indiquant d'une manière hiéroglyphique que la scène se passe en plein air.

Par les scènes en relief, sur la cuve, le thème iconographique que l'artiste avait à traiter n'est pas complet; conformément à la tradition générale de son temps, il devait relier à l'Ancien Testament, les faits empruntés à l'Evangile et aux Actes des Apôtres. C'était dans la région supérieure, c'est à dire sur le couvercle, que se développait ce complément. Ce couvercle est malheureusement perdu. Suivant les monuments similaires parvenus jusqu'à nous, notamment les fonts de la cathédrale d'Hildesheim et de l'église de Wismar, le couvercle était de forme conique, et s'amortissait probablement par un large fleuron. Des vers transcrits par le chroniqueur Gilles d'Orval, donnent un renseignement précieux concernant l'iconographie des sujets représentés sur le couvercle. Ils nous apprennent que l'on y voyait les figures des prophètes et des apôtres, et sans aucun doute, ceux-ci tenaient en main des phylactères avec des textes se rapportant aux baptêmes figurés sur la cuve.

Les bœufs du soubassement, qui paraît avoir été remanié, s'y reliant d'une manière très peu artistique, au nombre de dix (au lieu de douze), ne figurent pas seulement dans la composition comme symbole des pasteurs : ils établissent un rapprochement entre le travail commandé par l'abbé Helin et la mer d'airain du temple de Salomon.

Cette œuvre remarquable se trouvait à l'église de Notre-Dame aux Fonts, bâtie à côté de la cathédrale Saint-Lambert, et qui servait de baptistère à la ville de Liége. Jusqu'au XVI^e^ siècle, tous les citoyens liégeois y furent baptisés. En 1794, l'église de Notre-Dame aux Fonts, subissant le sort de la cathédrale, dont elle formait pour ainsi dire une dépendance, fut démolie. On ignore comment les fonts en métal ont pu échapper aux convoitises et au vandalisme auxquels ont succombé tant d'autres monuments précieux. La tradition assure qu'au moment où la cuve était menacée, elle fut enlevée et cachée dans une maison du voisinage de l'église. Elle apparut de nouveau au jour lors du rétablissement de l'ordre, et fut mise à la disposition de l'évêque Zaepffel en 1803; celui-ci fit don de ces fonts à l'église de Saint-Barthélémy, où ils se trouvent encore. Le couvercle n'a pas reparu; peut-être avait-il été éloigné et perdu à une époque antérieure, au XVII^e^ ou au XVIII^e^ siècle, lorsque les monuments du moyen âge ne semblaient dignes d'aucun intérêt. Cette supposition

explique tout à la fois la disparition du couvercle et le silence qui s'est fait sur cet irréparable dommage.

Jusqu'à ces derniers temps ces fonts, d'un travail si achevé qu'il semblait de loin en avance sur les progrès de l'art de son siècle, étaient attribués, sur la foi d'un chroniqueur liégeois du XIVe siècle, Jean d'Outremeuse, à Lambert Patras de Dinant qui, à la demande de l'abbé Helin les aurait fondus en l'an 1112. Le chroniqueur, entrait à cet égard, dans de longs détails dont quelques-uns étaient controuvés et portaient l'empreinte de la fantaisie de l'auteur; dont d'autres, mêlant le vrai au faux, concernant le travail commandé à Liége, paraissaient si circonstanciés qu'ils furent généralement acceptés.

La publication récente de la *Chronique Liégeoise de 1402* (1), dans laquelle se trouvent des extraits de la chronique, beaucoup plus ancienne, de Jean de Warnant, a permis de rectifier le récit, en grande partie fantaisiste, de Jean d'Outremeuse et de rétablir la vérité. Voici la réalité, que M. Kurth a fait connaître dans une communication adressée à l'Académie de Belgique : Les fonts exécutés à la demande de l'abbé Helin pour l'église de Notre-Dame, ne sont pas le travail de Lambert Patras de Dinant, qui semble ne pas avoir existé, mais de l'orfèvre Renier de Huy. Helin ayant occupé l'abbatiat de Sainte-Marie de l'année 1107 à 1118, c'est entre ces années qu'il faut placer l'œuvre de Renier. En donnant la date de 1112, Jean d'Outremeuse a donc pu être dans la vérité.

Ce Renier, orfèvre à Huy, était un des citoyens notables de la ville; son nom figure comme témoin à un diplôme de l'an 1125, du prince-évêque de Liége Alberon Ier, pour la collégiale de cette ville. On a fait remarquer que le nom de *Renerus aurifaber* se trouve immédiatement après celui du maïeur et avant celui de l'échevin (2).

A cette rectification historique, qui attribue à l'orfèvre Renier de Huy la place importante dans le développement des arts qui revient à l'artiste des fonts de Saint-Barthélémy, est venue se joindre une revendication dont il convient de tenir compte ici.

Un archéologue belge (3) croit pouvoir attribuer à ce même orfèvre, le bel encensoir conservé au Musée de Lille, si intéressant par son iconographie et par le texte qui s'y trouve inscrit. Cet objet a été étudié et le dessin en a été reproduit

(1) Editée par M. Bacha, sous la direction de M. G. Kurth, professeur à l'Université de Liége.

(2) Diplôme publié par J. Halkin, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liége*, T. VIII (1895), p. 345.

(3) M. Destrée, conservateur au Musée Royal des Arts décoratifs de Bruxelles. Voy. *Renerus de Huy, l'auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélémy à Liége et de l'encensoir du Musée de Lille,* Bruxelles, Vromant & Cie, 1904.

La Vierge de Dom Rupert
(Musée de l'Institut archéologique Liégeois)

dans les *Annales archéologiques* de Didron (1). La légende gravée sur cet encensoir atteste que Renier fait don de ce vase à une communauté religieuse, afin de demander des prières pour son âme.

Généralement les archéologues ont attribué le style de ce bel objet à une époque un peu postérieure à celle où vivait Renier de Huy; mais on peut objecter à cela que le style des fonts de Saint-Barthélémy paraît également en avance sur la date certaine du travail.

C'est peut-être ici le lieu de rappeler que c'est primitivement dans la cité de Huy que s'est développé le travail du cuivre et des objets nommés généralement dinanderies; très artistique dans son principe, le travail du laiton devint plus tard, sans perdre ce caractère, tout à la fois une industrie lucrative pour les villes de Dinant et de Bouvignes. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

Les fonts baptismaux de Saint-Barthélémy prennent une place à part dans l'histoire de l'art et dans tous les traités d'archéologie. Leur haute valeur au point de vue du développement des arts plastiques vers la fin de la période romane, a été reconnue par tous les auteurs qui font autorité. Mais tout récemment un archéologue anglais qui ne connaît ces fonts que par le moulage conservé au Musée de South-Kensington, en appréciait le travail dans des termes que je tiens à rapporter. En abordant l'étude de la sculpture de la période romane, l'auteur écrit ces lignes :

« Nous ne pouvons suivre en détail le développement de la sculpture pendant la période romane, mais je dois en passant une mention aux fonts en bronze de Liége, dont nous possédons un moulage au Musée de South-Kensington. C'est l'œuvre d'art la plus remarquable, dans le sens historique, qui me soit connue. On sait que c'est l'œuvre de Renier, un orfèvre de Huy, près de Dinant, qui a été fondue vers 1115. C'est un vaisseau de forme circulaire, orné de sujets tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, traités en haut relief, et posé sur douze bœufs. De longues inscriptions accompagnent les scènes représentées. Le groupe du baptême du Christ est d'une beauté extraordinaire. Trois « anges servants » obéissants, pleins de sollicitude et de joie, sont l'expression parfaite d'un naturalisme angélique. Jean, prêchant au peuple de produire des fruits de pénitence, n'est pas d'une moindre beauté. Le groupe de « publicains », auxquels s'est joint un soldat romain, qui écoutent, est exquis. Je dois confesser que je ne comprends pas la généalogie du style de cette œuvre hors pair. Elle est très libre et n'accuse pas la moindre atteinte d'archaïsme. Comme travail de la fonte, elle dérive sans aucun doute des écoles allemandes, et une influence byzantine semble évidente dans la composition. » (2)

(1) Tome IV (1846), p. 293.

(2) We cannot follow the development of sculpture through the Romanesque period in detail, but I must make a passing reference to the bronze font at Liege, of which there is a cast at South-

On ignore la date de la mort de l'orfèvre Renier, mais peu de temps après lui a dû naître à Huy un maître célèbre dès son vivant, et qui, après bien des pérégrinations, est revenu mourir dans sa ville natale.

Malgré le discrédit dans lequel sont tombées les informations consignées dans la chronique de Jean d'Outremeuse, nous sommes obligés d'avoir recours à lui pour retracer la vie de Godefroid de Claire : c'est le nom de ce maître ; les assertions du chroniqueur concernant cet artiste n'étant d'ailleurs pas infirmées par les renseignements puisés à d'autres sources.

L'an 1173, Godefroid, citoyen de Huy, maître orfèvre, l'ouvrier le plus habile qui fût connu alors dans le monde entier, dont il avait parcouru bien des pays, revint dans sa ville natale. Il y avait bien 27 ans qu'il avait quitté celle-ci, travaillant dans différentes contrées et y façonnant des ouvrages excellents, tels que châsses et autres pièces d'orfèvrerie. A son retour, il fit pour l'église de Huy, une fierte, un encensoir et un calice d'argent ; pour celle du couvent de Neufmoustier, il cisela expressément un fermail ou bille de chape d'un travail merveilleux, qu'il lui offrit ; dans ce joyau, il avait renfermé les fragments d'une articulation du doigt de saint Jean-Baptiste, que Almaric, évêque de Sidon, lui avait donnés en récompense de quelques vases en argent fabriqués par Godefroid. Les religieux de cette maison, considérant le grand âge de l'artiste, et le jugeant d'ailleurs suffisamment instruit, le reçurent comme chanoine au couvent de Neufmoustier. Il y prit l'habit le XVII des calendes de juillet (15 juin) 1174.

Godefroid fit deux châsses pour l'église de Huy, à la demande de l'évêque de Liége Raoul : l'une destinée aux reliques de saint Domitien, évêque de Tongres, et l'autre à celles de saint Mengold, dont on célébra alors la translation à Notre-Dame.

Ces renseignements sont confirmés par un chroniqueur assez ancien pour avoir été témoin du fait qu'il rapporte, par Gilles d'Orval, et ensuite par Mélart lequel, à la vérité, écrivait au XVII[e] siècle, mais qui généralement est assez bien au courant des

---

Kensington, which is the most remarkable work of art, in an historical sense, of any known to me. It is known to be the work of Renierus, a goldsmith of Huy, near Dinant, and was cast about 1115. It is a circular vessel, surrounded by subjects from the life of John the Bapist in high relief, and standing on twelve oxen. Long inscriptions accompany the scenes. The group of the Baptism of Christ is of extraordinary beauty. Three « ministering » angels obedient, solicitous, rejoicing, express the most perfect angelic naturalism. John, preaching to the people to bring forth the fruit of repentance, is of equal beauty. The listening group of « publicans, » with a Roman soldier, is exquisite. I must confess that I do not understand the lineage of the style of sculpture of this outstanding work. It is so free, and there is not a touch of archaïsm. As bronze-casting it doubtless derives from the German Scools, and Byzantine influence is evident in the composition.

Mediæval Art, from the peace of the Church to the eve of the renaissance, 312-1350, by W. R. Lethaby, London, Duckworth & C°, New-York, Charles Scribner's Sons, 1904, pp. 216-217.

faits relatifs à l'histoire de Huy. Gilles d'Orval place la déposition des ossements des deux saints dans les châsses, un an plus tôt que ne le fait Mélart, en 1173.

De l'ensemble de ces différentes informations nous devons conclure ce qui suit : Godefroid de Claire, bourgeois de Huy, y est né dans le premier quart du XII^e siècle; nous ne savons rien de sa jeunesse, cependant une partie de celle-ci se passa au pays natal si, en 1173, il y revint après une absence de 27 ans. En tout cas il en conserva un souvenir assez vif pour désirer y terminer ses jours. Il voyagea en Palestine, où nous le trouvons en bonnes relations avec Almaric, évêque de Sidon. Ce fait n'a rien d'étonnant : Almaric était probablement compatriote de Godefroid. Ce religieux venait de l'abbaye de Floreffe, dont il a été le second abbé, s'étant associé à l'apostolat de saint Norbert, fondateur de cette maison. Almaric étant parti pour la Palestine en 1136, fut le fondateur et le premier abbé de Saint-Abacuc près de Jérusalem, puis a été sacré évêque de Sidon, dans l'église de Lydda, en 1152, par Pierre, archevêque de Tyr. C'est probablement vers cette époque qu'il fut rejoint par l'orfèvre hutois, lequel avait peut-être travaillé pour lui avant de se rendre en Terre-sainte.

On assure que Godefroid de Claire se serait trouvé à la cour de deux empereurs d'Allemagne, Lothaire II et Conrad III, et aurait été employé par ces souverains; s'il en est ainsi, il semble probable qu'en travaillant pour eux, l'artiste se familiarisa avec les procédés techniques introduits en Allemagne par les maîtres byzantins et sans doute aussi, avec ceux de l'émaillerie rhénane. Il est presque impossible que Godefroid n'ait pas rencontré à la cour des deux empereurs un autre compatriote, Wibald, abbé de Stavelot, dont nous allons étudier l'action dans le domaine des arts, notamment dans celui de l'orfèvrerie. Aussi nous ne doutons pas que Godefroid soit l'*aurifex* G. auquel Wibald écrivit une lettre qui nous a été conservée; elle est datée de l'année 1148, de même que la réponse de l'orfèvre.

Les deux châsses commandées par l'évêque de Liége Raoul, furent exécutées par Godefroid de Claire avant son retour à Huy et son séjour au couvent de Neufmoustier. Ce sont probablement les derniers travaux importants qu'il fit antérieurement à son entrée en religion. Ces châsses existent encore et forment partie du trésor de la collégiale de Huy, mais à la suite des siècles elles ont subi tant d'outrages de toute nature, détériorations, remaniements et restaurations, que l'artiste assurément se refuserait à y reconnaître son œuvre; tout au plus pourrait-il y retrouver quelques débris du travail original.

Dans leur conception primitive, les deux châsses offraient à peu près le même plan et la même disposition générale. L'iconographie des figures qui les décoraient répondait naturellement au caractère du saint dont elles devaient contenir les ossements. La châsse de saint Domitien, destinée aux reliques d'un évêque apôtre du Christ, indépendamment de la figure du Rédempteur que l'on retrouve sur toutes les châsses de cette importance et que l'on voit à l'un des frontons de

celle-ci, tandis qu'au fronton opposé était figuré le saint dont elle contenait les reliques, la châsse de Domitien devait, aux longs côtés, représenter les douze apôtres dont l'évêque était le successeur. La châsse de saint Mengold, au contraire, tombeau d'un chevalier chrétien, avait à reproduire les figures des guerriers qui se sont sanctifiés dans la carrière des armes. Godefroid de Claire est resté fidèle à cette donnée traditionnelle dans l'ordonnance des châsses; mais actuellement, à la suite d'un remaniement général, dont les deux fiertes ont subi les outrages en 1560, et peut-être encore grâce à des réparations postérieures, il ne reste plus que peu de vestiges de la conception iconographique primitive.

Les deux châsses ont chacune actuellement $1^m,32$ de longueur, $0^m,39$ de largeur sur $0^m,32$ de hauteur. Autrefois elles étaient plus longues d'un sixième. Elles sont en argent, doré partiellement; la forme est celle d'un sarcophage rectangulaire, surmonté d'un toit à double versant.

Les petites faces étaient décorées autrefois par les figures typiques que nous venons d'indiquer, placées sous une arcade en plein cintre. Les longs côtés étaient divisés en trois doubles travées, séparées par une colonnette engagée, formant six compartiments rectangulaires. Il n'est pas inutile d'indiquer ce qui subsiste actuellement du travail original. Voici ce qui reste de la châsse de saint Domitien : sous l'un des pignons, la statuette assise du saint qui, revêtu des ornements pontificaux, est désigné par la légende : *Domitianus Patronus ;* des douze statuettes d'apôtres il n'en existe plus que trois : les saints Mathieu, Jude et Barthélémy.

Les deux versants du toit présentaient quatre concavités circulaires, séparées par des concavités plus petites. Ces encadrements contiennent aujourd'hui des demi-figures d'anges tenant des phylactères, travail du XVI^e^ siècle, sans aucune valeur.

La châsse de saint Mengold n'est pas dans de meilleures conditions. Sous l'un des pignons une statuette de guerrier debout, revêtu d'une cotte de mailles et d'une cuirasse armoriée de trois léopards passants ; elle tient de la main gauche un écu orné d'un aigle bicéphale aux ailes éployées, et a été longtemps regardée comme primitive. Cette opinion doit être abandonnée. C'est le fragment d'un travail du XIII^e^ siècle qui, avec d'autres interpolations, aura été mis à cette place lors de la réparation dont il a été question. La statuette de la Sainte Vierge de l'autre pignon, est également une interpolation sans caractère. Aux longs côtés de la châsse, il ne reste plus que les figures originales des saints Mercure, Candide, Alban, Exupère et Sébastien.

Dans l'état primitif l'une des châsses avait les deux frontons ornés d'une plaque émaillée de style rhénan et portait un cabochon dans le tympan. L'autre était plus sobrement décorée par un ornement doré sur fond brun oxydé. La restauration du XVI^e^ siècle, qui a dénaturé de fond en comble l'œuvre originale, a partagé entre les deux châsses les plaques d'émail afin d'établir plus d'uniformité entre elles. Ce malheureux racommodage est le travail de deux orfèvres de Namur, Jaspar et son

Châsse de Saint Hadelin

Châsse de Saint Hadelin.

fils Henri, qui ont tenu à faire connaître leur nom par un document. Pour faire la part équitable à toutes les époques, il convient d'ajouter que les deux châsses ont été depuis, en butte à de nouveaux outrages, qui ont achevé de dénaturer les parties respectées par les deux orfèvres de Namur.

Godefroid de Claire, en venant terminer sa laborieuse carrière au couvent de Neufmoustier, avait pris ses mesures pour en finir avec le monde. Par ses travaux il s'était non seulement assuré de brillantes relations, mais encore des biens considérables. Il disposa de ces derniers pour faire de riches offrandes aux églises et aux communautés religieuses. Nous avons vu qu'en entrant dans celle des chanoines réguliers de Neufmoustier, il leur avait apporté, comme don propitiatoire, un joyau-reliquaire, ouvré de sa main.

Cette relique avec sa merveilleuse custode, y fut conservée jusqu'en 1632. Elle disparut alors, le jour de la fête de saint Jean-Baptiste. A l'occasion de cette fête, il y avait chaque année à Neufmoustier un joyeux banquet, auquel prenaient part en grand nombre les notables bourgeois de Huy, où l'assistance aux repas plantureux est demeurée une tradition civique très respectée ; on négligea alors de veiller à la relique exposée à l'église en vertu de la solennité du jour, et le joyau disparut. Une note, relativement récente, ajoutée à la copie de l'obituaire de cette maison, attribue ce méfait aux Pères Jésuites. Si l'accusation était fondée, il semble certain que la relique et sa custode auraient reparues au jour.

Il est probable que Godefroid de Claire mourut peu de temps après sa retraite dans la communauté religieuse. Il y est décédé le 25 octobre; malheureusement l'obituaire qui renseigne cette date ne donne pas celle de l'année du décès.

Après avoir rappelé la carrière de l'orfèvre Renier et celle de Godefroid de Claire, sur laquelle nous aurons à revenir, il convient de noter l'existence de Jourdain, orfèvre liégeois, qui s'étant retiré au couvent de Malonne à la suite d'une maladie des mains, y avait trouvé la guérison en façonnant une châsse pour les reliques de saint Berthuin. Ces trois artistes laïcs dénotent une certaine évolution dans les arts aux bords de la Meuse, où leur exercice a cessé d'être le privilège exclusif des grandes communautés religieuses, qui l'avait conservé jusqu'à la fin du X^e^ siècle.

L'art toutefois, ne cesse d'être religieux : aux trois siècles suivants encore, il n'y a guère d'art dont l'inspiration et le travail n'auraient eu pour objet la construction et le décor des temples, la vénération des saints. Les artistes, qui presque tous ont reçu leur éducation dans les écoles et les ateliers monastiques, continuent à demeurer en relations intimes, suivies, avec leurs initiateurs à la vie de l'art. Il ne pouvait en être autrement : les monastères, les prieurés et les maisons religieuses de tout genre formaient alors à peu près la seule clientèle des maîtres fondeurs, des orfèvres, des sculpteurs et des peintres.

Afin de faire connaître les relations établies entre les religieux dirigeant les

grandes abbayes et les artistes, nous allons en offrir un exemple, en groupant autour d'un abbé de Stavelot au XII^e siècle, les informations que nous possédons sur une série de travaux inspirés par lui et exécutés grâce à son initiative. Il s'agit ici de l'abbé Wibald, grande figure historique, célèbre à différents points de vue, dont le nom s'est trouvé sous notre plume, à propos d'une lettre probablement écrite à Godefroid de Claire.

Mais avant d'aborder cette étude, nous devons encore revenir sur cet artiste et mettre davantage en relief son action prépondérante dans l'émaillerie mosane.

Sceau du monastère de Saint-Lambert près Liége.

CHAPITRE VI

Godefroid de claire et l'école mosane d'émaillerie au XII^e siècle

UN livre récent sur l'émaillerie en Allemagne, fruit des études de deux savants qui font autorité, et dont un chapitre est consacré à l'émaillerie mosane, m'oblige à revenir sur Godefroid de Claire (1).

Les recherches de ces auteurs offrent d'ailleurs des aperçus nouveaux et des informations sur l'art dans les pays mosans, qui complètent d'une manière trop intéressante nos propres études pour ne pas les ajouter au chapitre précédent.

Voici le début du chapitre consacré à Godefroid de Claire :

« L'émaillerie des bords de la Meuse, dont l'école seule peut être mise au même rang que l'école de Cologne ou celle de Limoges, ne saurait, malgré des points de contact nombreux, être assimilée à l'émaillerie allemande.

Le champ d'action de l'école mosane n'a pu guère s'étendre au delà du bassin de la Meuse wallonne et des limites du diocèse de Liége qui, faisant partie du duché de la Basse-Lotharingie, appartenait à l'Allemagne au point de vue politique, mais restait en dehors de son domaine linguistique ; la ville de Maestricht seule était en contact avec celui-ci, et s'il devait être établi un jour, — ce qui n'est nullement impossible, — que cette ville a été au XII^e siècle un foyer important de l'art de l'émailleur, il n'en resterait pas moins certain que le maître qui domine alors tout ce groupe est Godefroid de Claire de Huy, appartenant à la race wallonne. » (2)

Grâce à ce chef, l'école mosane prend une importance considérable ; elle se distingue par des caractères bien marqués, que les deux auteurs allemands cherchent à déterminer ; ces caractères peuvent, indépendamment de procédés techniques et de détails décoratifs particuliers, se reconnaître par l'emploi fréquent dans les émaux, de la figure humaine, dont l'artiste se plaît à accuser la musculature ; par le type des visages et la manière de traiter les cheveux ; les profils y sont souvent d'un dessin

(1) Otto von Falke und Heinrich Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der historischen Kunstaustellung zu Düsseldorf 1902,* Francfurt. A. M., 1904.

(2) *Ibid.*, p. 61.

défectueux ; par l'usage simultané dans les légendes, de lettres superposées verticalement ou placées horizontalement, etc.

Dans l'énumération des œuvres principales de Godefroid de Claire, figure comme l'un des travaux de premier ordre :

1° La riche châsse de saint Héribert, à Deutz, fondateur de l'abbaye bénédictine qui s'élevait au bord du Rhin, vis-à-vis de Cologne.

Cette châsse a, de tout temps, été mise à l'actif de l'émaillerie du Rhin ; mais les caractères techniques du travail, étudiés avec soin et fixés avec précision, ne permettent pas de conserver cette attribution. Il faut y reconnaître une œuvre mosane.

2° Le plus ancien travail de Godefroid de Claire connu, daté avec certitude, remonte à l'année 1145.

C'est le chef de saint Alexandre, commandé à l'artiste par l'abbé Wibald. Ce reliquaire provenant de l'abbaye de Stavelot, comme nous le ferons connaître au chapitre suivant, est conservé aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs à Bruxelles. Les nombreux émaux de ce beau travail établissent bien le caractère du dessin et la gamme de coloration du maître mosan.

3° On doit reconnaître le travail du même atelier dans les huit petites plaques émaillées qui décorent la reliure de l'évangéliaire de Notger, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liége.

4° La châsse de saint Hadelin à Visé.

Dans cette œuvre remarquable, le caractère des groupes légendaires et historiques a une analogie sensible avec les compositions retracées dans le dessin du grand retable de Stavelot. Les détails décoratifs et les procédés techniques de la châsse de saint Hadelin sont également conformes aux travaux de l'orfèvre de Huy.

5° La châsse de saint Servais à Maestricht.

6° Le triptyque de l'église Sainte-Croix à Liége (1).

Ce reliquaire, ainsi que plusieurs autres reliquaires en forme de triptyque, doit être attribué à Godefroid. L'un d'eux, appartenant à la collection Dutuit, a été exposé au Petit palais à Paris, en 1900. Un autre, provenant de la collection Soltikoff, est conservé au Musée de South-Kensington.

7° Le triptyque contenant deux petits reliquaires, richement décorés d'émaux, provenant de l'abbaye de Stavelot, et qui appartient à la famille Walz à Hanau.

8° Le reliquaire en forme de bras, contenant un fragment du bras de Charlemagne, conservé au Louvre.

D'autres travaux encore peuvent, grâce à des études récentes et à des compa-

(1) Nous donnons une reproduction de ce beau travail.

Châsse de Saint Hadelin
(Église paroissiale de Visé).

raisons avec les monuments conservés et dont on a réussi à reconstituer l'histoire, être attribués à l'atelier du même maître.

La châsse de saint Hadelin, quoique dépourvue d'émaux, est particulièrement remarquable parmi les monuments de l'orfèvrerie mosane qui viennent d'être énumérés.

Elle a la forme d'un sarcophage couvert par un toit à double versant, qui a disparu pendant la tourmente révolutionnaire de 1793. La longueur de la châsse est de $1^{m}50$; la largeur de $0^{m}34$. Les hauts reliefs qui décorent les deux pignons et les longs côtés de la fierte, sont de grand style.

Sur l'une des petites faces l'artiste a représenté le Christ debout, avec le nimbe crucifère; il tient de chaque main une couronne au dessus de la tête de saint Remacle et de saint Hadelin, qui, de proportions plus petites et placés de chaque côté du Sauveur, portent chacun une crosse. Sur l'autre pignon, on voit également le Christ ; il est représenté seul, avec des attributs dont il serait difficile de trouver un autre exemple dans l'iconographie du moyen âge : c'est Jésus-Christ, type de la force et de la puissance dans le combat.

Il est debout, le visage imberbe, la tête ceinte d'un nimbe timbré de la croix, le corps revêtu d'un haubert, recouvert d'une cotte de mailles, les pieds chaussés de bottines montant jusqu'à la naissance du mollet (1).

La main gauche tient un livre ouvert avec l'*Alpha* et l'*Omega* ; de la droite, il s'appuye sur une longue haste surmontée d'une fleur de lis ; du talon, le Christ vainqueur écrase l'aspic et le basilic.

Cette interprétation de la force divine est expliquée par la légende inscrite en dessous du relief :

D(omi)N(V)S POTENS IN PRELIO-BELLIGER INSIGNIS TIBI SIC BASILISCVS ET ASPIS SVBDOLVS ATQ(VE) LEO SVBEVNT REX IN CRVCE PASSO.

Les reliefs qui décorent les longs côtés représentent, comme nous l'avons dit, les épisodes de la vie du saint dont les reliques reposent dans la châsse.

Voici ces compositions dans leur suite chronologique :

1° Vision de saint Hadelin se rendant à Stavelot en compagnie de saint Remacle.

2° Hadelin accueille ses disciples et leur donne la bénédiction.

3° Pepin d'Herstal visite le monastère de saint Hadelin et lui fait une donation de biens.

4° Visite de saint Hadelin à Stavelot ; il s'incline devant saint Remacle, pour recevoir sa bénédiction.

5° Miracle de saint Hadelin à Franchimont, où par ses prières, il délivre le pays d'une sécheresse qui le rendait stérile.

6° Autre miracle du saint, guérissant une femme devenue muette.

(1) Voy. la planche que nous donnons de cette partie de la châsse de saint Hadelin.

7° Saint Hadelin ressuscite une jeune fille nommée Guiza.

8° Obsèques de saint Hadelin.

Cette châsse se trouvait autrefois à l'abbaye bénédictine de Celles, au comté de Namur, fondée par saint Hadelin, l'un des disciples de saint Remacle. On ne sait si elle est la première custode des reliques du saint, mais il est certain qu'après avoir été conservée pendant près de deux siècles dans l'église du monastère fondé par lui, elle fut emportée par les religieux qui, molestés par les seigneurs du voisinage de leur moustier, abandonnèrent celui-ci pour se fixer à Visé.

La châsse y fut transférée le 11 octobre 1338.

Mais, très probablement, avant cette époque la châsse a dû subir d'importants remaniements. Les petits côtés paraissent plus anciens et d'une autre main que le reste du travail. Les inscriptions ont été transposées.

Si l'absence de documents certains sur la date de ce travail et sur l'artiste auquel on le doit, est à regretter, il n'est pas douteux que c'est l'œuvre d'un maître de premier ordre, et cette considération suffirait pour l'attribuer à l'orfèvre qui dominait l'école mosane à l'époque dont la châsse porte tous les caractères archéologiques.

Mais parmi ces derniers il en est plusieurs qui lui sont communs avec d'autres travaux de Godefroid de Claire (1).

« La châsse de saint Hadelin, écrivait Charles de Linas, en rendant compte de l'Exposition rétrospective de Liége en 1881, est un monument hors ligne, témoignage irrécusable de la hauteur de conception et de l'habileté pratique que les ciseleurs du pays de Liége possédaient à l'aube du XII^me^ siècle. La châsse était voisine de la *Vierge* (la Vierge de Dom Rupert) dans les cloîtres de Saint-Paul, et je suis allé fréquemment de l'une à l'autre pour saisir leurs liens de parenté: ces liens me semblent réels, mais la première dénonce une phase où la puissance l'emporte sur la correction » (2).

En rapportant cette citation, je crois qu'il y a lieu de remonter encore un échelon plus haut dans la succession des œuvres de l'art plastique aux bords de la Meuse. Aux deux étapes que mon regretté ami C. de Linas croyait pouvoir marquer, j'ajouterai au travail de l'orfèvre hutois Godefroid de Claire, l'œuvre du fondeur hutois Renier, les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélémy. Il existe entre ces trois monuments des affinités de tradition et de style qui me semblent évidentes.

MM. O. Falke et Frauberger, après avoir étudié l'œuvre de Godefroid de Claire ont cherché, à l'aide de ses travaux, à établir quel a pu être le centre d'action, la cité où l'artiste avait établi son atelier, et leur conclusion est que ce ne pouvait être que

(1) Voy. sur cette châsse, REUSENS, *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien au pays de Liége* (en 1881) : *Orfèvrerie,* pp. 32-33.

(2) CHARLES DE LINAS, *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge, Souvenirs de l'Exposition rétrospective de Liége, en 1881,* Paris, Klincsieck, p. 49.

la ville de Liége, capitale de sa patrie et cité la plus considérable de la Meuse wallonne. Leur opinion est basée sur les considérations suivantes : Plusieurs des objets précieux que Godefroid a décorés et complétés, existaient à Liége avant qu'il y mit la main. Il en est ainsi de la pièce centrale, placée dans la reliure de l'évangéliaire de la Bibliothèque de l'Université de Liége, l'ivoire de Notger, auquel l'émailleur a eu à ajouter huit petites plaques. Le triptyque de l'église Sainte-Croix à Liége est en quelque façon l'encadrement d'un petit reliquaire de la Vraie Croix, donné par l'empereur Henri II à la collégiale de Sainte-Croix en 1008. C'est a Liége que l'évêque Raoul de Zaehringen commanda à Godefroid de Claire les deux châsses de saint Mengold et de saint Domitien, et lorsque ces fiertes furent achevées en 1173, les ossements de ce dernier saint furent apportés à Liége pour y être déposés dans la nouvelle châsse et publiquement exposés, avant d'être transportés à Huy.

D'autres travaux peuvent être avec certitude attribués à Godefroid de Claire; nous aurons à les rappeler dans le chapitre suivant, en étudiant les rapports de l'artiste avec Wibald, abbé de Stavelot.

Sceau du Chapitre de Saint-Lambert à Liége.

CHAPITRE VII

L'abbé Wibald de Stavelot, et les travaux exécutés pour les églises abbatiales de Stavelot et de Malmedy.

CE n'est pas ici le lieu de retracer la vie de l'abbé de Stavelot ; mais il n'est pas inutile de rappeler qu'il passait à juste titre pour l'un des hommes éminents de son époque. Son nom peut figurer à côté de ceux de Suger, de Pierre le Vénérable, de Notger et de saint Bernard (1).

Il ne fut pas seulement abbé de Stavelot, bien que Stavelot ait été sa demeure de prédilection, qu'il se plût à en gouverner la communauté et à orner de travaux magnifiques l'église abbatiale. Il a été simultanément abbé de Corvey dans le Nord de l'Allemagne, et dans un moment particulièrement critique, abbé de Mont-Cassin en Italie. Sa science et son génie s'imposaient, et son intervention était sollicitée dans tous les domaines. Homme d'Etat, il fut le conseiller honoré de la confiance de trois empereurs d'Allemagne : Lothaire III, Conrad III et Frédéric Ier ; diplomate, il a été l'intermédiaire de ces souverains auprès d'une suite de six papes, qui tous lui prodiguèrent les marques de leur déférence et parfois de leur amitié. Religieux dévoué avant tout à ses devoirs envers Dieu et envers ses frères, qui l'avaient investi du pouvoir de les gouverner, c'est à son grand regret que trop souvent, il se voyait arraché à la vie de prières et de contemplation, pour répondre aux appels qui lui étaient adressés, monter à cheval et courir les grands chemins, afin d'accomplir les missions, généralement de haute importance, qui lui étaient confiées.

Pour peindre l'action exercée par les grandes abbayes bénédictines dans le domaine des arts, notamment dans les contrées riveraines de la Meuse, nous ne pourrions trouver un exemple plus intéressant et un type plus remarquable que l'abbé de Stavelot. Wibald est né en 1098 ; on ignore le lieu de sa naissance, qu'il faut chercher probablement dans les Ardennes belges, non loin de Stavelot, où

(1) Voy. entre autres Dr Joh. Janssen, *Wibald von Stablo und Corvey (1098-1158), Abt, Staatsmann und Gelehrter*, Münster, 1834.

Reliquaire de la vraie Croix
(Église St.-Croix à Liége)

dès son enfance, son éducation fut confiée aux religieux de cette maison. Il se rendit ensuite à Liége dont, comme nous l'avons vu, les écoles et les savants jouissaient d'un grand renom. Wibald s'y trouvait encore en 1115. Appliqué à l'étude des sept arts libéraux, il rapporte lui-même avoir étudié la médecine et l'agriculture : lorsque plus tard il entra dans la vie active, il passait pour l'un des hommes les plus savants de son temps. La collection de ses lettres qui nous a été conservée, permet de juger de la profondeur et de la variété de ses connaissances. Celle de l'antiquité lui était

Église du prieuré d'Hastière, dépendance de l'abbaye de Waulsort

familière et, sans admiration excessive pour les classiques, il savait les juger à leur haute valeur et apprécier les rapports qui existent entre eux et le Christianisme.

Ayant terminé ses études à Liége, le jeune savant se rendit à l'abbaye de Waulsort près de Dinant, au comté de Namur, où il prit l'habit de saint Benoît en 1119 et où il ne tarda pas à être investi de la direction de l'école monastique. Revenu à Stavelot, il fut élu abbé en 1130.

C'est à partir de ce moment que, entré dans la période active de sa vie, son influence et son énergie s'étendent à tous les domaines. Nous ne rappellerons ici que les œuvres d'art dont Wibald a voulu orner l'église abbatiale de Stavelot et celle de Malmedy.

L'un des premiers travaux et des plus considérables dont il a été le promoteur,

fut un devant d'autel dont les reliefs représentaient la descente du Saint Esprit sur les apôtres; le retable du même autel plus riche peut-être, était historié de reliefs où l'on voyait les mystères de la Passion et la Résurrection du Sauveur.

De ces deux travaux il n'existe plus de vestige, mais l'abbé Wibald fit exécuter un autre retable pour la même église, plus important encore. Un dessin nous fait connaître l'ensemble et le détail de la composition ; retrouvé aux Archives de l'État à Liége, où il a été conservé, ce document nous permettra d'en borner la description à la simple indication des sujets traités (1).

L'ensemble du retable, en y comprenant le couronnement de forme cintrée, est divisé en quatre registres ou zones horizontales. Les deux zones du retable proprement dit sont encore divisées verticalement de chaque côté, par des plate-bandes encadrant huit panneaux, de forme carrée à peu près régulière. Ces panneaux offrent des bas-reliefs historiques, expliqués par des légendes gravées en dessous. Ces reliefs représentent :

1° Saint Remacle enfant présenté à saint Eloi par ses parents.

2° Le roi Sigebert remet à saint Remacle la croix épiscopale du siège de Maestricht.

3° Saint Trudon, dans une vision, est averti par un ange qu'il doit se rendre auprès de saint Remacle pour en recevoir des conseils.

4° Saint Remacle, entouré de sa maison et de son clergé, reçoit la visite de saint Trudon.

5° Le roi Sigebert donne à saint Remacle le territoire de Stavelot.

6° Construction d'une église à Malmedy, dédiée à saint Pierre; elle y remplace les idoles et l'autel érigé à Diane.

7° Destruction d'une forêt pour bâtir l'église de Stavelot.

8° Mise au tombeau de saint Remacle, en présence de la foule des fidèles.

Dans le couronnement cintré, au-dessus de la corniche de la table carrée, sont traités les sujets suivants. Au centre, dans un médaillon, le Christ bénissant tient un livre de la main gauche. Ce médaillon est inscrit dans un carré entouré de quatre demi-lobes, dont chacun sert de cadre à la figure symbolique de l'une des quatre vertus cardinales : la Prudence, la Force, la Tempérance et la Justice. Enfin, dans les cercles formés à l'angle du carré où se trouve l'image du Christ, on voit les symboles des quatre Evangélistes.

Aux côtés des figures que nous venons d'indiquer, et qui remplissent le centre du couronnement, deux zones sont établies par une plate-bande horizontale. Dans la

(1) Comme nous l'avons indiqué dans le précédent chapitre, il est hors de doute que Godefroid de Claire est l'artiste auquel fut confié cet important travail. Voy. la reproduction de ce dessin dans notre ouvrage *La Sculpture et les Arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, pl. XI, p. 57.

zone supérieure, huit anges sont en adoration devant le Christ. Dans l'inférieure, l'artiste a représenté le Paradis d'une manière assez originale : à la droite du Christ, sont figurés Enoch et Elie, s'entretenant sous l'arbre de la science du bien et du mal, placé entre eux. De l'autre côté, un ange préposé à la garde du Paradis, accueille saint Remacle sous l'arbre de Vie. Dans cette même zone apparaissent les quatre fleuves du Paradis.

Deux bandes circulaires, séparées par un décor, forment la corniche saillante de la table d'autel. Elles sont couvertes de légendes qui font connaître le promoteur du travail, la quantité d'or et d'argent employée. Enfin, sur une plate-bande inférieure, est inscrit le catalogue de toutes les possessions de l'abbaye.

Pour achever l'énumération des sujets représentés et des divisions du retable, nous devons ajouter un mot sur l'ouverture visible au centre, où l'on voit le pignon d'une châsse. Cette partie centrale est ornée de trois médaillons ; le médaillon supérieur plus grand que les deux autres, représente le Saint Esprit, sous la forme d'une colombe; les médaillons latéraux offrent des figures d'anges, avec les légendes *Fides, Baptismus*, la Foi, résultat du baptême, et *Operatio*, les œuvres qui sont les conséquences de la Foi.

Ces deux charmants médaillons, en émail champlevé, sont avec un fragment de l'inscription, les seuls restes de ce riche ensemble qui aient échappé à la destruction. Ils font aujourd'hui partie de la collection du prince de Hohenzollern-Sigmaringen (1). En comparant leur dimension à celle de la place qu'ils occupent dans le dessin d'ensemble du retable, on a pu fixer la grandeur exacte de celui-ci. Il aurait eu $2^{m},75$ en hauteur, sur une largeur de $2^{m},78$. Bien que le dessin, fait d'ailleurs avec conscience, soit dépourvu du caractère archéologique, dont on ne se préoccupait guère alors, il est facile de reconnaître que l'œuvre avait subi déjà à ce moment, de fâcheuses restaurations.

A cette table d'autel ne se bornent pas les travaux de l'abbé de Stavelot. Pour les ossements de saint Remacle, fondateur de l'abbaye, Wibald avait fait faire une châsse à laquelle, selon toute apparence, était réservé le loculus au centre du retable, dont le dessin n'a pu reproduire que l'un des petits côtés.

En résumant les indications qui précèdent, nous pouvons nous arrêter aux conclusions suivantes.

Wibald a fait exécuter pour l'église abbatiale de Stavelot, deux retables et une table d'autel ou antependium en métal précieux : 1° Le devant d'autel en vermeil décoré d'un bas-relief figurant la descente du Saint Esprit sur les apôtres ; 2° Le retable en or, consacré aux scènes de la Passion du Sauveur. Ces deux monuments de

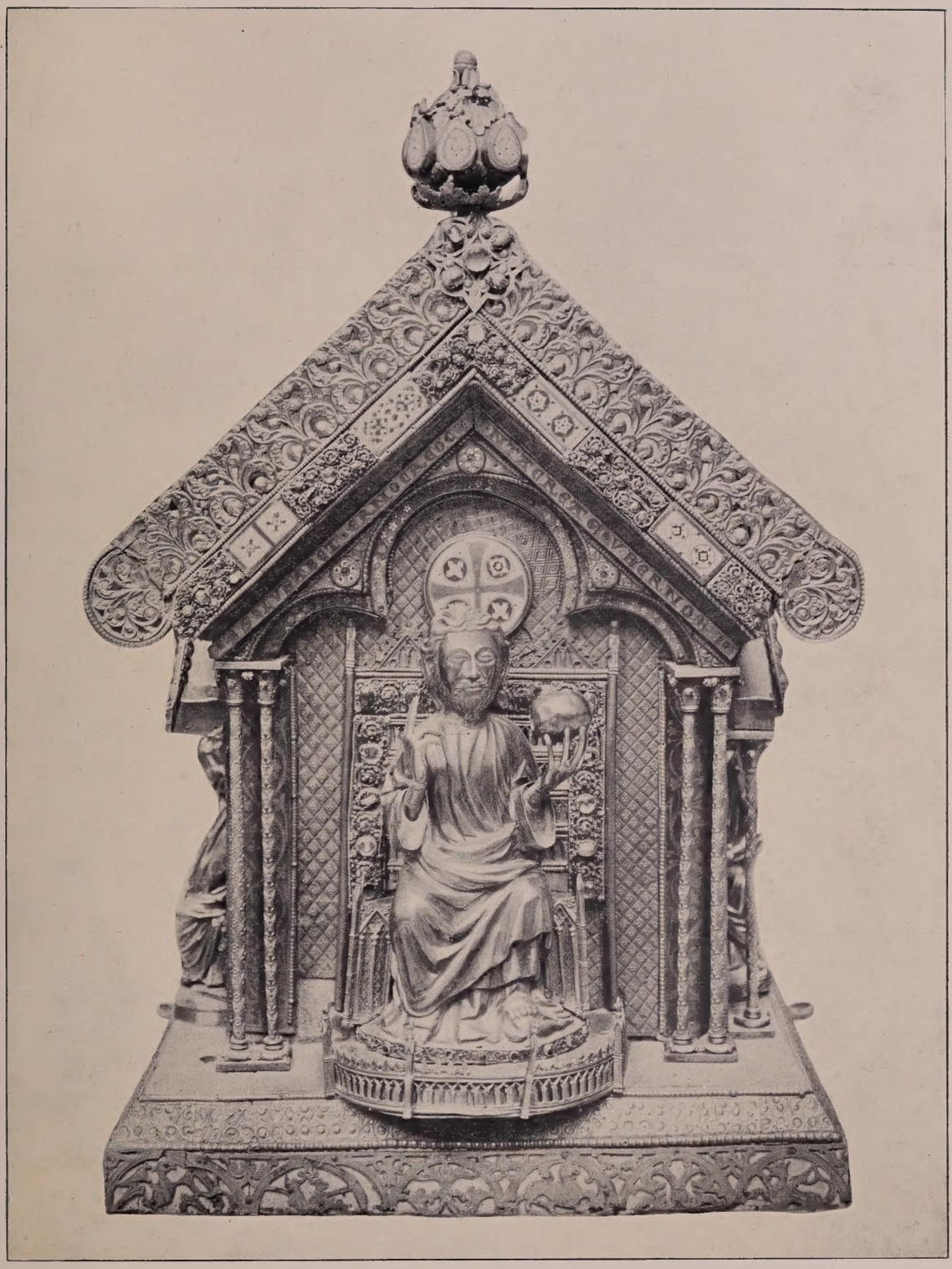
(1) Ces médaillons ont figuré à l'Exposition historique de Düsseldorf (Voy. le catalogue, p. 192, nos 2831-2832) et au Palais de l'Art ancien, à l'Exposition universelle de Liége en 1905.

l'orfèvrerie ornaient de la manière la plus somptueuse, l'autel majeur de l'église abbatiale ; 3° Derrière cet autel, se trouvait l'autel aux reliques du saint fondateur du monastère. Nous venons d'indiquer les sujets ornant le retable de cet autel, sur lequel on voyait aussi la châsse de saint Remacle.

Buste reliquaire de saint Alexandre
(Musée des Arts décoratifs à Bruxelles)

Wibald ne s'était pas contenté d'enrichir le sanctuaire de l'abbatiale de Stavelot. Il avait doté également l'abbaye sœur de Malmedy d'un retable en vermeil, assez semblable à ceux de Stavelot. Quelques renseignements concernant ce travail, nous ont été transmis, en même temps que le récit de sa destruction commise en 1587, par une troupe de partisans au service des provinces révoltées des Pays-Bas. « Rien de plus magnifique ne se pouvait voir, dit le narrateur ; ce retable formé de plaques d'argent doré, était décoré de l'effigie du Sauveur, de celles des quatre évangélistes et des douze apôtres. L'église de Malmedy, incendiée alors, perdit cinq châsses ornées d'or et de pierres précieuses, une quantité de vases sacrés, ainsi que la magnifique couronne de lumières fabriquée du temps de saint Poppon, qui éclairait la nef de l'église ; elle était semblable à la couronne qui se trouvait à la cathédrale de Liége et à celle que l'on voit encore à Aix-la-Chapelle ».

L'an 1145 Wibald fit exécuter un buste reliquaire pour le chef de saint Alexandre, pape et martyr, dont il a été fait mention au chapitre précédent. C'est, avec les deux médaillons du retable que nous venons de décrire, et un reliquaire sur lequel



Châsse de Saint Remacle
(Église paroissiale de Stavelot).

nous allons revenir, la seule pièce d'orfèvrerie exécutée par les soins du célèbre abbé, que l'on soit certain de posséder encore.

Ce reliquaire se compose du chef du saint, à peu près de grandeur naturelle, en argent repoussé et ciselé, reposant sur un socle dont la forme rappelle à certains égards, les autels portatifs du XII^e siècle. Il est posé sur quatre pieds, les pieds antérieurs figurant des chimères. Les quatre faces du socle sont ornées de douze plaques en émail champlevé, alternant avec des plaques décorées de gravures et de cabochons.

A la face antérieure, les émaux représentent trois figures de saints: au centre, saint Alexandre et à ses côtés Eventius et Theodardus, les compagnons du martyre d'Alexandre. Les neuf autres plaques figurent des femmes voilées et nimbées, personnifiant les béatitudes du sermon sur la montagne et quelques-uns des dons du Saint Esprit (1).

Wibald, envoyé une première fois en mission diplomatique à Constantinople en 1155, en avait rapporté une parcelle assez notable de la vraie croix pour laquelle il fit faire un reliquaire précieux enrichi de pierreries. Il est très probable que ce reliquaire existe encore (2). Nous allons indiquer les raisons qui permettent de croire à sa conservation. Mais avant cela il n'est pas sans intérêt de résumer les renseignements que nous possédons sur la destinée des œuvres d'art dont Wibald est le promoteur.

En 1626, le retable de l'autel majeur représentant la Résurrection du Sauveur eut besoin d'une restauration dont nous ignorons l'importance, mais pour juger de la valeur de ce travail au point de vue de l'art, il suffit de rappeler le sort des deux châsses de Huy qui, œuvres de Godefroid à leur origine, sont devenues en grande partie le travail de Jaspar de Namur et de son fils. A Stavelot, l'abbé restaurateur, aussi satisfait de son travail que l'avaient été les orfèvres de Namur du leur, n'a pas voulu laisser ignorer à la postérité ce qu'il avait fait de l'œuvre de Wibald. Une inscription gravée sur le retable indiquait la date de la rénovation et le nom de l'abbé auquel on la devait. On y constatait également le poids des plaques d'or et d'argent du retable, preuve certaine qu'il a été démonté à cette époque.

Peut-être le retable de l'autel aux reliques de saint Remacle fut-il réparé et remanié à la même occasion; il semble probable qu'on n'attendit pas la Révolution pour le disloquer et le mettre en morceaux. Les deux médaillons en émail qui se trouvaient dans le fronton, vendus au prince de Hohenzollern-Sigmaringen par un habitant de Stavelot, resté propriétaire d'un certain nombre d'épaves de l'abbaye, qui lui avaient été léguées par un des religieux dépossédés, semblent se rapporter à

(1) Voy. J. HELBIG, *L'Art ancien en Belgique*, 3^me fascicule, pl. XVI et XVII.
(2) Voy. SAUMERY, *Délices du pays de Liége*, T. III, p. 198.

un remaniement fait dans le monastère. Le fragment d'inscription, provenant du même travail, et qui a figuré à l'Exposition de Liége, au Palais de l'Art ancien, confirme cette supposition.

Nous possédons quelques renseignements sur le sort réservé à plusieurs autres pièces d'orfèvrerie dues à l'abbé Wibald, conservées dans le trésor du monastère jusqu'à l'invasion de l'armée française.

Le 29 novembre 1792, à l'approche du corps d'armée qui venait d'entrer à Liége, le prince abbé quitta Stavelot incognito, pour se réfugier au delà du Rhin; deux jours avant son départ, le chapitre fit expédier en Allemagne l'argenterie et les archives de la communauté. Le lendemain de la fuite du prélat, la plupart des religieux de Malmedy et de Stavelot suivirent son exemple. Un certain nombre de reliquaires furent confiés aux moines qui, se dispersant, allaient se réfugier de côté et d'autre, avec les pièces de leur trésor, dans les endroits où ils se croyaient le plus en sûreté.

Le retable de l'autel majeur était au nombre des objets envoyés au delà du Rhin. Il fut fondu en 1794; le produit du métal servit à la subsistance de l'abbé et de quelques religieux qui l'avaient accompagné.

Un moine du nom de Jean-Nicolas-Joseph Closset quitta Stavelot seulement le 18 août 1794. On lui avait confié la garde du chef de saint Alexandre et de son précieux reliquaire. Au lieu de courir au loin, le religieux se retira avec son dépôt, au village de Xhendelesse, commune du canton de Verviers, où demeuraient quelques membres de sa famille. Comme la plupart des moines ses frères, Closset vivait dans l'espoir de voir la résurrection du monastère où il avait prononcé ses vœux, et où il comptait finir ses jours, après avoir restitué au trésor la relique qui lui était confiée. Cependant, les événements semblant de moins en moins favoriser ses espérances, le pauvre moine ne crut pouvoir mieux faire que de mettre en dépôt dans l'église du village, la relique, à la condition toutefois qu'elle serait rendue à l'abbaye de Stavelot, si celle-ci venait à se reconstituer.

Closset étant mort, le conseil de fabrique de l'église de Xhendelesse crut pouvoir garder la relique, mais disposer du reliquaire, qu'il vendit à l'Etat belge.

D'autres moines de Stavelot se réfugièrent à Hanau près de Francfort; ils furent généreusement reçus par une famille notable du nom de Walz. Eux aussi avaient emporté de leur maison différents objets précieux : des livres, de l'argenterie et notamment un reliquaire de la vraie croix richement doré, décoré d'émaux et de reliefs au repoussé. Cet objet est demeuré la propriété de la famille qui accueillit les religieux fugitifs ; ayant été de tout temps renfermé dans une gaîne de cuir, il est très bien conservé. Comme ce reliquaire offre les caractères d'un travail du XII^{e} siècle, il contient selon toutes les probabilités, la relique apportée de Constantinople par Wibald. Une étude approfondie du travail pourrait seule résoudre le problème intéressant de l'origine de l'œuvre.

Je ne puis terminer ce chapitre sans insister sur l'usage alors fréquent, et dont je viens de citer plusieurs exemples, des tables d'autel en métal précieux, retables ou antependiums, dont il est souvent question avant et au cours du XII^e siècle, et qui ne tardèrent pas à tomber en désuétude.

Ces tables, en argent ou en vermeil, étaient-elles placées sur l'autel comme retable, ou devant l'autel comme antependium ? C'est là une question que les archéologues n'ont pas résolue. A prendre les textes des chroniqueurs dans leur sens obvie, logique, il s'agirait souvent de tables placées contre la partie inférieure de l'autel.

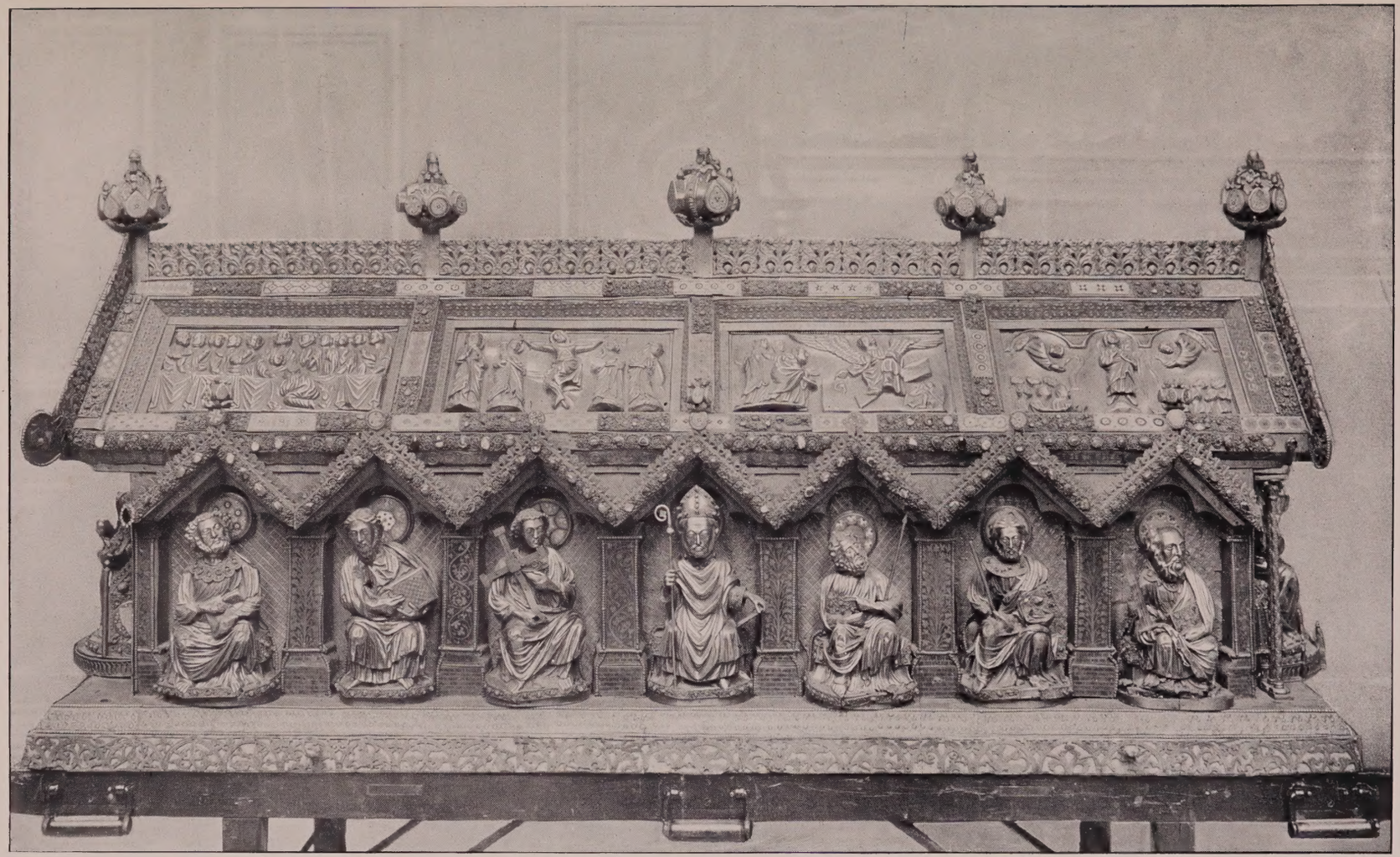
Dans le *Miracula sancti Remacli,* écrit au XI^e siècle, et dans la chronique de Saint-Hubert qui date du commencement du XII^e siècle, il est fait mention d'œuvres d'orfèvrerie de ce genre. Le premier de ces documents rapporte que l'abbé de Stavelot et ses religieux réunirent une forte quantité d'argent, avec le dessein d'en revêtir le devant de l'un des autels. Après cela, on se mit au travail; des plaques de métal doré furent assemblées et ornées de reliefs, de manière à en faire une œuvre d'art achevée : « *Ante quandam aram tabula ingens erat vestienda* ». Au commencement du XII^e siècle, l'auteur de la chronique de Saint-Hubert (édit. Robaulx de Soumoy, chap. XXVII) nous apprend que l'abbé Thierry I^er (1055-1086) acheva une table en or pour le devant du maître autel : « *tabulam auream ante majus altare* », dont le travail avait été commencé sous l'abbé Albert (1027-1033), avec le métal d'un calice pesant 20 livres d'or, brisé après de longs services, puisqu'il avait été donné à l'abbaye par Louis le Pieux, fils de Charlemagne. Si, comme tout porte à le croire, il s'agit ici d'antependiums à placer devant la table de l'autel, partie cachée pendant que le prêtre officie au saint Sacrifice de la messe, on ne pourrait s'expliquer le déployement de richesse et d'art à cette place que par les rites de l'ancienne Eglise, suivis encore aujourd'hui par le souverain pontife, qui, en officiant à Saint-Pierre de Rome, se tient derrière l'autel, faisant face à l'assemblée des fidèles. En réalité, après le XII^e siècle, il n'est plus question de ces riches tables de métal précieux servant d'antependiums. Dans tout le cours du moyen âge, il n'est plus fait mention que de devants d'autel en étoffe, ornés de broderies ou de peintures.

CHAPITRE VIII

L'architecture mosane. — Les églises conservées et les cathédrales démolies. — Les anciennes collégiales de Dinant et de Huy. — L'ancienne cathédrale de Saint-Lambert. — La statuaire monumentale.

NOUS ne possédons que bien peu d'informations sur l'histoire des monuments de l'architecture romane au pays mosan, notamment sur l'historique de leur construction et sur les maîtres d'œuvres qui les ont érigés. Bien rares avant le treizième siècle, elles restent encore parcimonieuses dans les chroniques écrites après cette période. On doit admettre toutefois que les influences qui ont fixé le style des édifices et la manière de bâtir dans l'Ouest de l'Europe, ont également prévalu dans la contrée que nous étudions. Nous avons vu, dans la principauté de Liége, l'évêque Notger donner une vive impulsion à tous les arts, et particulièrement à l'art de bâtir. La construction de l'église de Saint-Jean l'Evangéliste à Liége, édifiée sur le plan de la chapelle palatine de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, fait connaître comme nous l'avons rappelé, les influences qui dominaient alors dans le bassin de la Meuse. Un voyageur qui a visité cet édifice au XVII^e^ siècle, nous a laissé la description de cette église démolie depuis. Elle était alors encore ornée de peintures et de dorures, oblitérées à la vérité, par l'action des siècles, mais tout l'intérieur participait probablement encore du système de décoration de la cathédrale bâtie par Notger. Comme style d'architecture, elle tenait, nous l'avons fait observer, de son prototype d'Aix-la-Chapelle, et du caractère lourd et trapu de quelques églises d'Allemagne contemporaines, conservées jusqu'à nos jours, du moins dans leurs dispositions générales.

Quant aux grandes églises des abbayes dont nous avons fait connaître dans les chapitres précédents, une partie du décor et du mobilier, elles ont été généralement démolies, sans laisser des restes suffisants pour les reconstituer, même en imagination. Il faut en rechercher le type dans quelques monuments plus ou moins transformés, mais dont le plan et les parties primitives conservées peuvent nous éclairer sur l'architecture romane. L'église de Notre-Dame d'Hastière, dont la masse imposante



Châsse de Saint Remacle
(Église paroissiale de Stavelot).

et le profil austère se reflètent dans les eaux de la Meuse, est à cet égard l'un des édifices qui offrent le plus de caractère. Ce n'est à la vérité que l'église d'un prieuré, resté, malgré la lutte tenace et longtemps poursuivie de ses moines, dépendant de l'abbaye bénédictine de Waulsort, à présent démolie. Mais la crypte, actuellement dépourvue de sa voûte, et la gravité de ses nefs intérieures permettent cependant de reconstituer l'édifice dans ses anciennes dispositions (1). La basilique d'Echternach qui existe encore, donne l'impression des grandes abbatiales romanes, en remplaçant toutefois la voûte bâtie au XIVe siècle, par un plafond en bois, l'existence de ce plafond étant constatée par les peintures dont les restes sont visibles encore au dessus de la voûte, au haut des murs latéraux. Pour une époque postérieure, on trouve des indications précieuses dans les ruines des églises abbatiales d'Orval et d'Aulne ; enfin nous possédons encore une intéressante église de style roman du XIIe siècle, à Saint-Séverin en Condroz.

(Cliché de M. Schellekens)

Église du prieuré de Saint-Séverin en Condroz
Vue du chœur

Ce joli monument, assez bien conservé, ou plutôt rétabli dans son ensemble et ses détails par une restauration qui était devenue urgente à la suite de l'état où se trouvait la construction, se distingue par sa physionomie générale et par ses détails décoratifs des nombreuses églises de prieuré contemporaines bâties dans la même région. Fondé en 1091, sa construction ne peut guère remonter qu'à un demi-siècle plus tard, car elle fut consacrée par Alberon II, évêque de Liége (1136-1145). Comme dès l'origine, il en a été fait donation à l'abbaye de Cluny, on doit attribuer à un moine de cet ordre, le caractère presque bourguignon de l'édifice, d'aspect plus orné et de disposition moins simple que l'église du prieuré de Celles près de Dinant, pour citer une église datant à peu près de la même époque.

(1) Voy. Adrien Schellekens, *Étude sur les dates de la construction de l'église et de la crypte d'Hastière*, dans *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, pp. 377-385.

Les vues que nous donnons de l'extérieur et de l'intérieur de l'église du prieuré de Saint-Séverin nous dispensent d'en faire la description (1).

Lorsqu'il s'agit de la construction des couvents et des abbayes, il convient de tenir compte, dans une large mesure, des types et des conditions particulières imposés par les règles et les prescriptions des Ordres religieux qui, très généralement, n'ont

Cliché de M. Schellekens

Église de Saint-Séverin en Condroz
Nef principale.

égard aux influences régionales que pour l'emploi des matériaux. On sait à quel point, dans un même Ordre, le style des architectes clunisiens différait du style sobre et sévère introduit par saint Bernard, le style adopté par les moines cisterciens. Lorsque, au treizième siècle, se développent les deux grands Ordres mendiants, fondés par saint François et saint Dominique, la plus austère simplicité est imposée aux constructions érigées par leurs disciples. C'est seulement à la fin du moyen âge, quand la sévérité de la règle commence à être perdue de vue, que l'on peut remarquer de côté et d'autre, des infractions, sensibles d'ailleurs seulement dans les églises et les chapelles. Le désir d'orner les sanctuaires, très souvent par la main des moines artistes, l'emporte alors sur le précepte de pauvreté imposé à

(1) On trouvera une étude sur l'église du prieuré de Saint-Séverin en Condroz, dans la *Revue de l'Art Chrétien,* due à la plume de M. Adrien Schellekens ; Ie fascicule de l'année 1906. C'est à l'obligeance de l'auteur que nous devons les clichés reproduisant ce monument.

l'Ordre. Mais, même dans ce cas, le style et le caractère des temples restent indépendants du style et du caractère des édifices du pays où les communautés des Ordres pauvres établissent leur demeure.

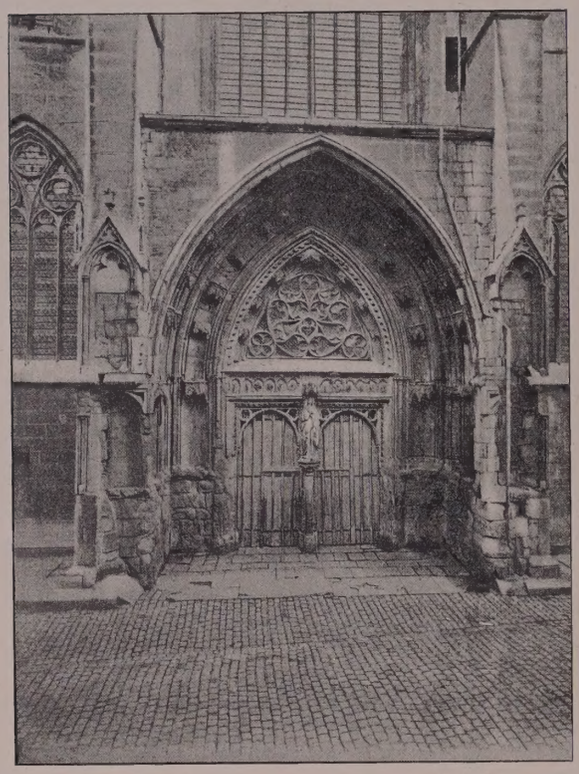
Si les monuments antérieurs au XIII^e siècle sont rares, il en est de même des noms des artistes, architectes, peintres et sculpteurs qui ont créé et orné ces édifices.

Vue de l'église Notre-Dame à Dinant

On cite au XI^e siècle le nom de Hubald, architecte liégeois, que saint Poppon, abbé de Stavelot, avait chargé de la reconstruction de son église abbatiale. Nous avons rappelé les travaux d'Adelard II, abbé de Saint-Trond, exécutés dans la ville de ce nom. On sait qu'il y dirigea la construction de l'église de Notre-Dame. Dans la même ville existe encore la petite église de Saint-Gangulphe dont la construction remonte à cette époque reculée. Un siècle plus tard s'élevait en dehors des remparts, l'intéressante église romane de Saint-Pierre. Une restauration récente en a rétabli l'aspect primitif et fait ressortir l'ordonnance qui semble empruntée aux églises lombardes, tandis que le chœur disposé en abside semi-circulaire et orné à l'extérieur d'une jolie arcature portée sur colonnettes, trahit une influence rhénane bien marquée.

Au nombre des artistes qui ont acquis la célébrité pas leurs travaux, on cite

Hézelon, chanoine du noble chapitre de Saint-Lambert, renommé par sa science et son éloquence. Il fut appelé à Cluny, où il dirigea la construction de l'immense église fondée par saint Hugues, alors la plus vaste du monde. Nous avons remarqué déjà que dans le domaine de l'architecture, l'influence française a dû se faire sentir naturellement au haut du cours de la Meuse, tandis que vers le milieu de ce cours, c'est au contraire l'art rhénan, tempéré toutefois par le génie régional et l'emploi des matériaux du pays, qui souvent inspire les constructeurs.



Portail principal de l'église Notre-Dame à Dinant

Dans la jolie collégiale de Dinant, bâtie au treizième siècle, avec la conservation de quelques parties plus anciennes, d'une disposition si originale et si élégante, nous croyons reconnaître une influence partie des chantiers de la cathédrale de Reims, dont la construction est à peu près contemporaine. C'est en effet, au pied des cathédrales que s'établissaient les ateliers, véritables écoles d'art, où se formaient les maçons, les appareilleurs, les imagiers et les sculpteurs, qui, sous ces humbles dénominations, rayonnant dans les régions voisines, se mettaient à la tête de grands travaux ; souvent ils manifestaient un génie dont la flamme s'était allumée en coopérant à l'œuvre des grandes cathédrales. L'église de Notre-Dame à Dinant est peut-être l'une des plus belles et des plus complètes des églises de style gothique au bord de la Meuse. Elle a remplacé une église plus ancienne sur laquelle nous ne possédons guère de renseignements, mais comme nous venons de le remarquer, on en retrouve les vestiges en différents endroits. Sa triple nef offre un aspect imposant ; si le transept a subi des remaniements, la hardiesse des voûtes, l'élégance du triforium, celle du chœur qui malgré ses proportions réduites produit un grand effet, forment un ensemble remarquable. C'est l'œuvre d'un maître. Deux porches, dont l'un était richement orné de statues du commencement du XV^{e} siècle, ajoutent beaucoup à la beauté extérieure de l'édifice.

Il est à regretter que la façade occidentale de cette église soit défigurée par une

Châsse de Sainte Élisabeth
(Église Ste-Elisabeth à Marbourg).

flèche aux formes bulbeuses et grotesques qui, placée au XVII^e siècle entre la maçonnerie des deux tours, semble une sorte de défi jeté au bon sens.

L'église de Notre-Dame et de Saint-Domitien à Huy est également un monument considérable, qui comme celle de Dinant, est encore mis en relief par le charme du site pittoresque qui lui sert de cadre. Paraissant se refléter, comme en un miroir, dans les eaux limpides de la rivière qui baigne ses fondations, les lignes de son architecture viennent se lier harmonieusement avec celles du fier rocher couronné d'une forteresse qui domine le monument, et avec l'architecture du vieux pont qui relie les rives du fleuve.

Chœur de l'église Notre-Dame à Dinant

La collégiale de Huy est de fondation très ancienne: quelques auteurs voudraient la faire remonter à saint Materne; elle fut reconstruite par Balderic, évêque de Liége (1008-1019), dont la mort vint interrompre les travaux. Ceux-ci furent repris par l'évêque Théoduin, qui combla l'église de faveurs, en fit la consécration solennelle en 1066, et s'y érigea un tombeau somptueux au milieu du chœur; ce mausolée, après avoir subi de nombreuses transformations au cours des siècles, a été détruit à la Révolution française et l'église même fut désaffectée pour y établir le culte de la déesse Raison.

L'édifice actuel a été commencé le 15 mars 1311 et fut achevé en 1377, mais l'ensemble de cet imposant monument a beaucoup souffert d'un incendie, en 1499. La voûte dût être rebâtie, et, à la suite de cette reconstruction, elle fut entièrement décorée de peintures en arabesques, de 1523 à 1526. Les fenêtres de la nef avec leur réseau flamboyant sont également du XVI^e siècle; sous le clair étage règne un élégant triforium.

L'église de Huy passe pour la plus belle église de la seconde période ogivale en

Belgique. Elle se distingue par trois puissants clochers ; la plus monumentale de ces tours qui épaule la façade ouest, est percée d'une jolie rose, dont les habitants de la ville sont justement fiers. Du côté du chœur se trouve un élégant portail dont nous donnons la reproduction et qui remonte à la seconde moitié du XIII^e siècle. Il est historié de sculptures représentant la Nativité, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents, d'un travail remarquable dans lequel un savant français a cru reconnaître une influence allemande, opinion à laquelle je ne puis me rallier. Il est vrai que d'autre part, le même auteur semble conclure à l'existence d'un atelier local particulier dans l'exécution du même travail (1), hypothèse très admisible.

Église Saint-Pierre à Saint-Trond

On ne peut donner un aperçu du développement de l'architecture mosane sans rappeler les monuments détruits, même ceux dont tout vestige a disparu du sol. Nombreuses sont les abbayes, les églises et même les cathédrales démolies, dont seul le souvenir est parvenu jusqu'à nous. De ce nombre sont les cathédrales de Saint-Aubin à Namur et de Saint-Lambert à Liége. L'église Saint-Aubin, l'ancienne métropole de Namur, édifice gothique considérable, a été démolie dans la première moitié du XVIII^e siècle et remplacée en 1751, par l'œuvre de l'architecte italien Pizzoni. Celui-ci a doté le siège de Namur du produit exotique qui lui sert actuellement de cathédrale. On n'a pas l'habitude de s'y arrêter, et je ne veux pas y retenir le lecteur, l'édifice n'ayant rien de mosan.

Il n'en était pas de même de la cathédrale de Liége, démolie à une date plus récente, à la suite de la Révolution française, avec le concours de quelques Liégeois que l'on nommait dans le langage du temps, des patriotes. C'était un des édifices les plus considérables des pays mosans ; les souvenirs qui en restent ne permettent

(1) Raymond Kœchlin, *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 25.

pas de le passer sous silence. Dans les dispositions générales et dans quelques détails l'influence germanique, rhénane, avait laissé son empreinte. Construit après l'incendie de 1185 par l'évêque Hugues de Pierrepont et ses successeurs, l'édifice s'était élevé lentement : le temps mis à la construction à la suite de circonstances diverses, avaient nui à l'unité de l'œuvre.

Sceau et contre-sceau du Chapitre de Saint-Lambert.

Un auteur qui s'est attaché à recueillir les souvenirs du monument disparu, en indique les particularités suivantes :

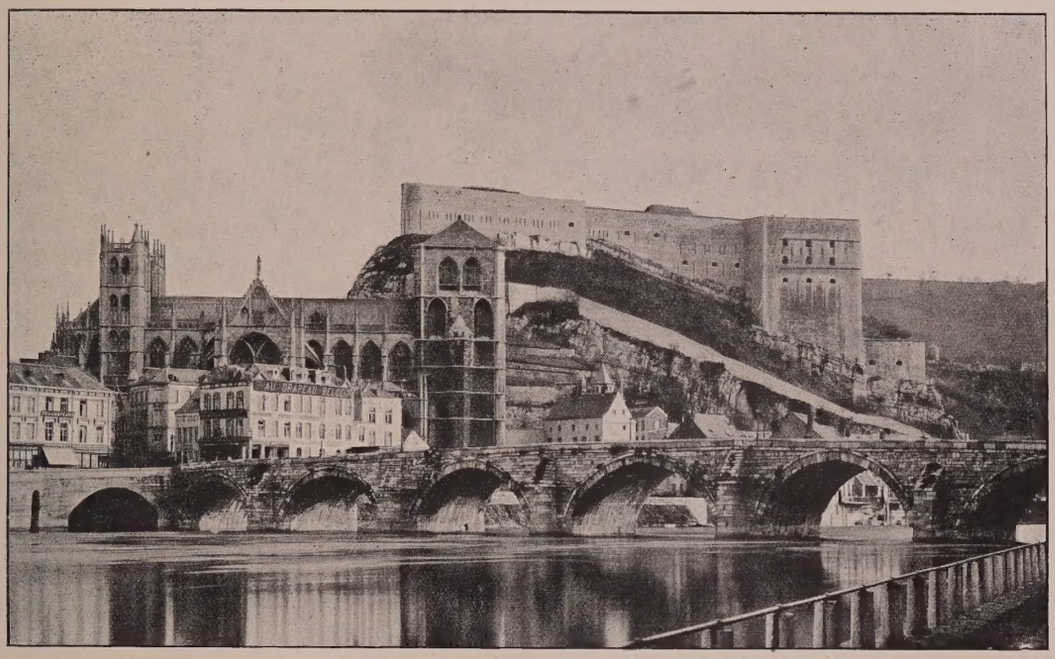
« L'église était orientée ; l'abside polygonale s'élevait au Levant du côté de l'hôtel de ville ; la façade ouest, vers la place désignée à Liége sous le nom de « Place verte » était flanquée de deux puissantes tours carrées, appelées les « tours de sable » en raison des matériaux employés à leur construction. Au devant s'étendait le *Préau des Tréfonciers*, entouré de cloîtres et de divers bâtiments parmi lesquels se trouvaient la chapelle des Flamands et les bureaux de la compterie. Ces cloîtres s'ouvraient sur la place publique par un portail profond, très richement décoré de sculptures, que la voix populaire avait nommé « *le beau portail* ». Le transept était peu accusé : au bras sud s'élevait la grande tour surmontée d'une flèche élevée construite par Jean de Bavière (commencée en 1491) ».

Écoutons maintenant un voyageur qui a visité la ville de Liége en 1615, et qui a consigné ses impressions ayant le monument sous les yeux. Ce touriste, n'étant pas dénué de l'intelligence et même de la pratique des arts, examinait les édifices le crayon à la main. Si ses annotations n'ont pas la clarté et la précision que pourrait y mettre un archéologue formé à l'École des Chartes, elles ont du moins l'incontestable avantage d'avoir été écrites « de visu », et à cet égard elles méritent d'être rapportées. Voici quelques-unes des observations suggérées à Philippe de Hurges par la cathédrale Saint-Lambert.

« Cette église, dit-il, a cinq entrées ou portails. Le plus grand qui est double, donne accès à la cathédrale au Midi. Un autre, celui qui fait face au monastère des Princes évêques, s'ouvre vers l'Occident. Deux autres sont au Nord, vers lequel est tournée la pointe de la Cathédrale (la cathédrale Saint-Lambert avait deux chœurs, l'un à l'Orient et l'autre à l'Occident). Ce dernier conduisait au grand marché. Un deuxième vers le Levant, est celui qui offre le moins de beauté. Le premier qui donne sur la grande place, est entouré de très beaux cloîtres. Celui qui se trouve entre les deux tours est orné d'un travail admirable de sculpture, où l'on remarque une telle multitude de figures, qu'il est impossible de les reproduire dans un dessin de proportions aussi réduites que celui que j'ai cherché à faire. Il a 35 pieds de profondeur, sur les côtés se trouvent 40 colonnettes engagées, fort minces, longues et d'une pièce. Dans les espaces qui les séparent et au dessus des chapiteaux se trouvent autant de figures de saints et de saintes debout, revêtues à l'antique, taillées avec beaucoup d'art ; on y remarque entre autres les évêques de Liége que l'Église a canonisés. Au dessus de la tête de ces saints sont placées sous le centre, trois zones, représentant trois régions déterminées du ciel. Dans la zone inférieure apparaît un nombre infini de saints et de saintes, appartenant à tous les pays et à tous les rangs de la Société. Au dessous de cette zone on voit les chœurs des anges jouant de différents instruments de musique ; les esprits célestes y sont représentés avec les expressions et dans les attitudes les plus variées ; entre cette seconde zone et la région la plus élevée, se trouve la Vierge Mère entourée des vertus qui caractérisent sa perfection. Enfin, dans le haut du tympan et pour couronner le tout se trouvent les figures de la Très Sainte Trinité, représentées avec les attributs mystérieux dont les hommes lui font honneur. Ce beau portail est d'un travail plus excellent que tous ceux que je vis jamais, hormis toutefois celui de la cathédrale de Reims qui le surpasse encore. Il est l'objet de la part des habitants de Liége d'une remarque particulière. Ils aiment à demander aux étrangers qui le contemplent si, dans le nombre presqu'infini d'effigies de toute sorte, ils peuvent découvrir l'image du crucifix, et comme après l'avoir longtemps cherché des yeux, généralement on ne le découvre pas, ils leur montrent le cerf qui est auprès de la statue de saint Hubert, et auquel on a l'habitude de placer un crucifix entre les ramures. Ils disent, non sans

Châsse de Sainte Ode
(Église paroissiale d'Amay).

raison, que discerner ce crucifix, qui est travaillé avec un soin exquis malgré ses petites proportions, au milieu d'une œuvre où d'autres images sont répandues à profusion, c'est prouver que l'on considère avec toute l'attention qu'il mérite ce grand portail de Saint-Lambert. A peu près au sommet de ce chef-d'œuvre, se trouve une pierre avec la date de 1439, qui doit être lue mil quatre cent trente-neuf. Or il y a grande apparence que ce portail fut anciennement tout doré, et à mon avis, ceci est



Église Notre-Dame à Huy
(Vue prise de la rive gauche de la Meuse).

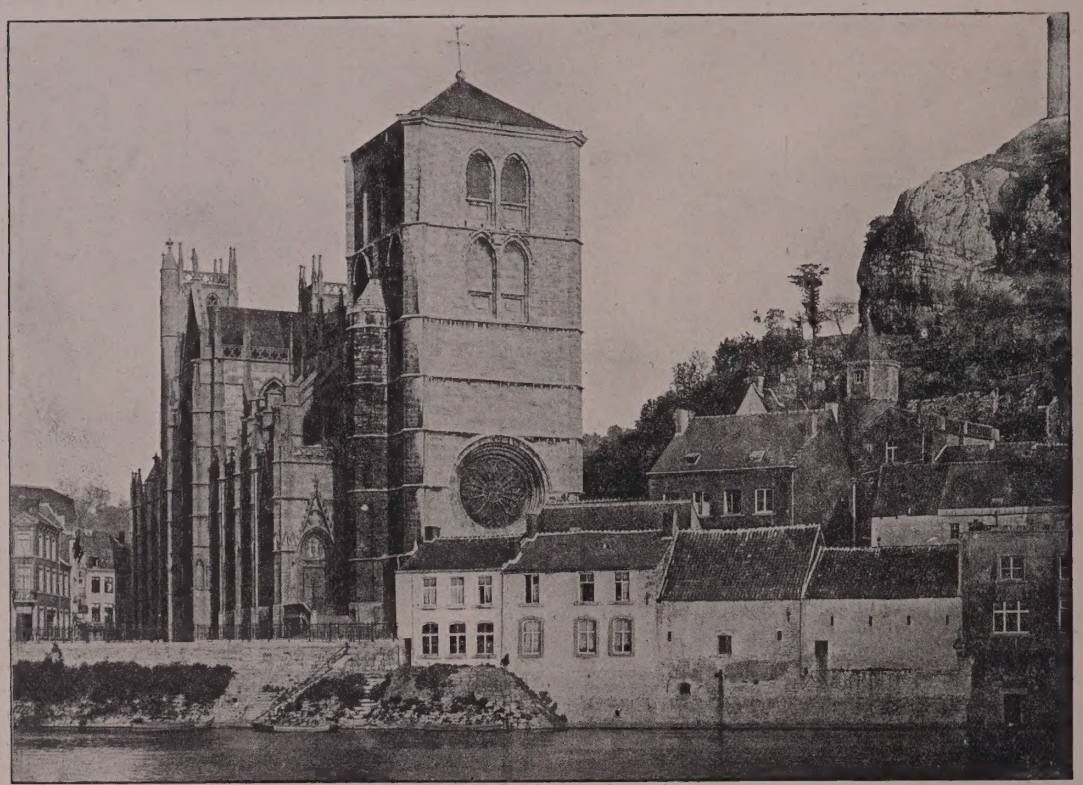
la date de cette dorure, car le style et le costume des figures qui s'y trouvent témoignent d'une date beaucoup plus ancienne (1) ».

Les observations du voyageur auquel on doit ces renseignements si détaillés sur la statuaire du portail qu'il décrit, sont très judicieuses et ont une réelle importance pour notre étude. Émanant d'un observateur qui ne manque pas de critique et qui sait admirer les beautés d'un art dont, au siècle où il écrivait, on méconnaissait complètement la valeur, elles sont remarquables.

Elles prouvent, comme ses autres descriptions des différents portails de la cathédrale, qu'au XIII^e siècle la sculpture sur pierre était traitée par des imagiers mosans dont l'habileté égalait celle des maîtres fondeurs : nous avons rappelé les

(1) *Voyage de Philippe de Hurges à Liége et à Maestrect en 1615*, publié par M. MICHELANT, Liége, Grandmont-Donders, 1872, pp. 67 et s.

travaux de ces derniers, dont quelques-uns nous sont restés. Le millésime de 1439 se rapporte certainement à une restauration ou à un remaniement, auquel il faut attribuer également la statue de saint Hubert avec son cerf, ce caractéristique étant de date relativement récente. Nous pouvons également conclure des observations faites par Philippe de Hurges que le portail était richement doré et polychromé à



Église Notre-Dame à Huy
(Façade occidentale).

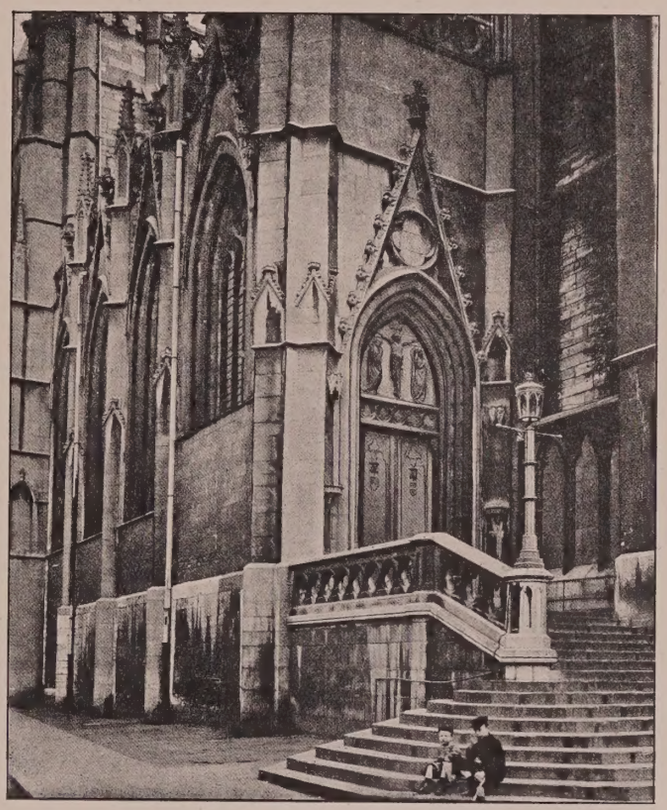
son origine, à l'exemple d'un grand nombre de portails décorés de la même manière, non seulement en France et en Allemagne, mais dans le voisinage immédiat de Liége, à l'église Saint-Servais de Maestricht, dont la polychromie et les dorures ont été renouvelées récemment.

Un chroniqueur liégeois rapporte que en 1279, on travaillait activement aux différents portails de la cathédrale. Au même temps, on travaillait avec énergie au beau portail situé vers le palais épiscopal ; le prévôt Buchard contribua aux frais de cet ouvrage par deux cents livres de gros.

Philippe de Hurges continue son examen en ces termes : « Le grand portail, qui regarde le Couchant où est situé le palais des princes, est à peu près du même travail que le premier, et il se trouve des personnes qui l'estiment même davantage sous le

rapport de l'art du sculpteur. Il a été construit avec les mêmes matériaux et il semble qu'il soit taillé de la même main. Il n'existe de différence que pour les figures, lesquelles, bien que disposées dans le même ordre, représentent des personnages différents. Les deux portails qui ont issue sur le marché sont aussi d'une belle composition et d'un travail fort estimé. Celui qui donne vers l'Orient a le moins d'importance. »

Bien peu d'édifices religieux ont conservé un décor plastique dont le travail pourrait évoquer le souvenir des portails de la cathédrale Saint-Lambert, décrits par Philippe de Hurges. Sur les bords de la Meuse, on doit citer l'église Saint-Servais à Maestricht, qui possède encore un portail remarquable, historié d'un grand nombre de figures en haut-relief et de sculptures ornementales, qui peuvent, jusqu'à un certain point, rappeler les entrées de la cathédrale de Liége.



Église Notre-Dame à Huy

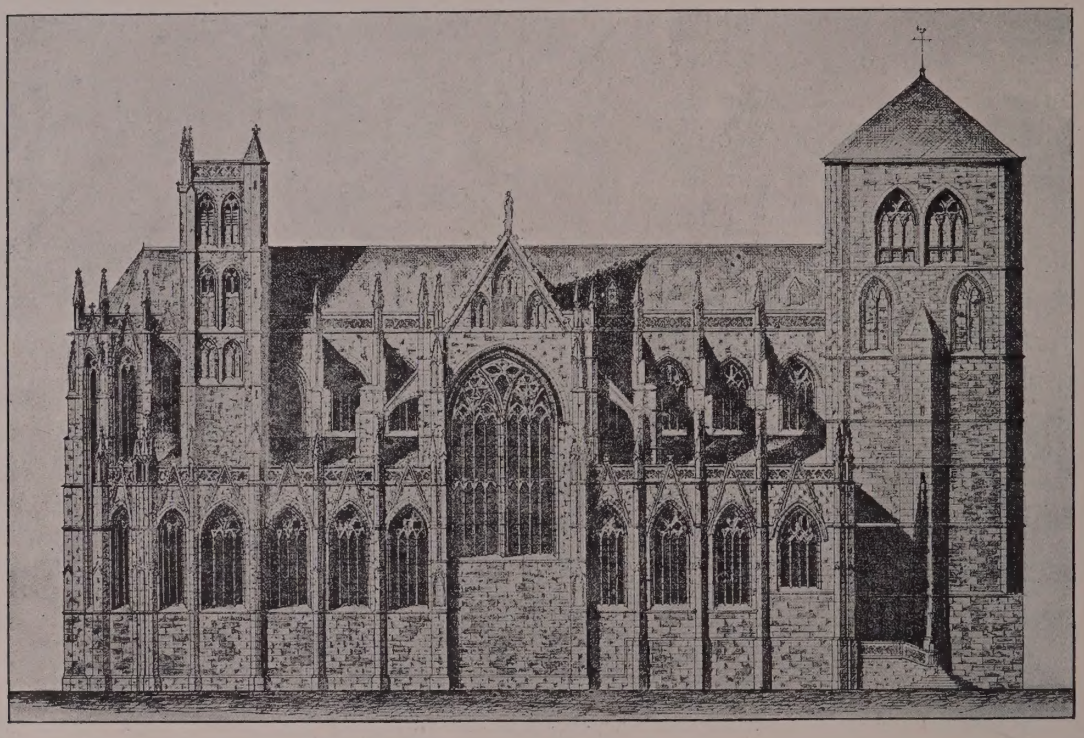
La statuaire du portail de Maestricht a pour thème la glorification de la Vierge Marie. Cependant, les différentes figures de l'ensemble, difficiles à déchiffrer avant la polychromie récemment renouvelée, ne peuvent plus guère être identifiées depuis ces peintures. Il serait tout au moins bien osé de vouloir leur retrouver la signification que l'imagier du XIII^e^ siècle a voulu leur donner.

Voici cependant ce qu'il est possible de reconnaître.

Dans le fond du portail, de chaque côté de l'ébrasement de la porte d'entrée, on voit quatre figures de grandeur naturelle, appartenant, d'un côté, à l'Ancienne Loi, et de l'autre à la Loi Nouvelle. Saint Jean-Baptiste est figuré de part et d'autre, comme formant le trait d'union entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Lorsque l'on se trouve devant l'entrée de l'église, on voit, à la gauche, les effigies d'Abraham avec Isaac, Moïse, David et saint Jean-Baptiste. A droite, la Nouvelle Loi est représentée par la Vierge Marie, saint Jean-Baptiste, saint Jean-l'Évangéliste et

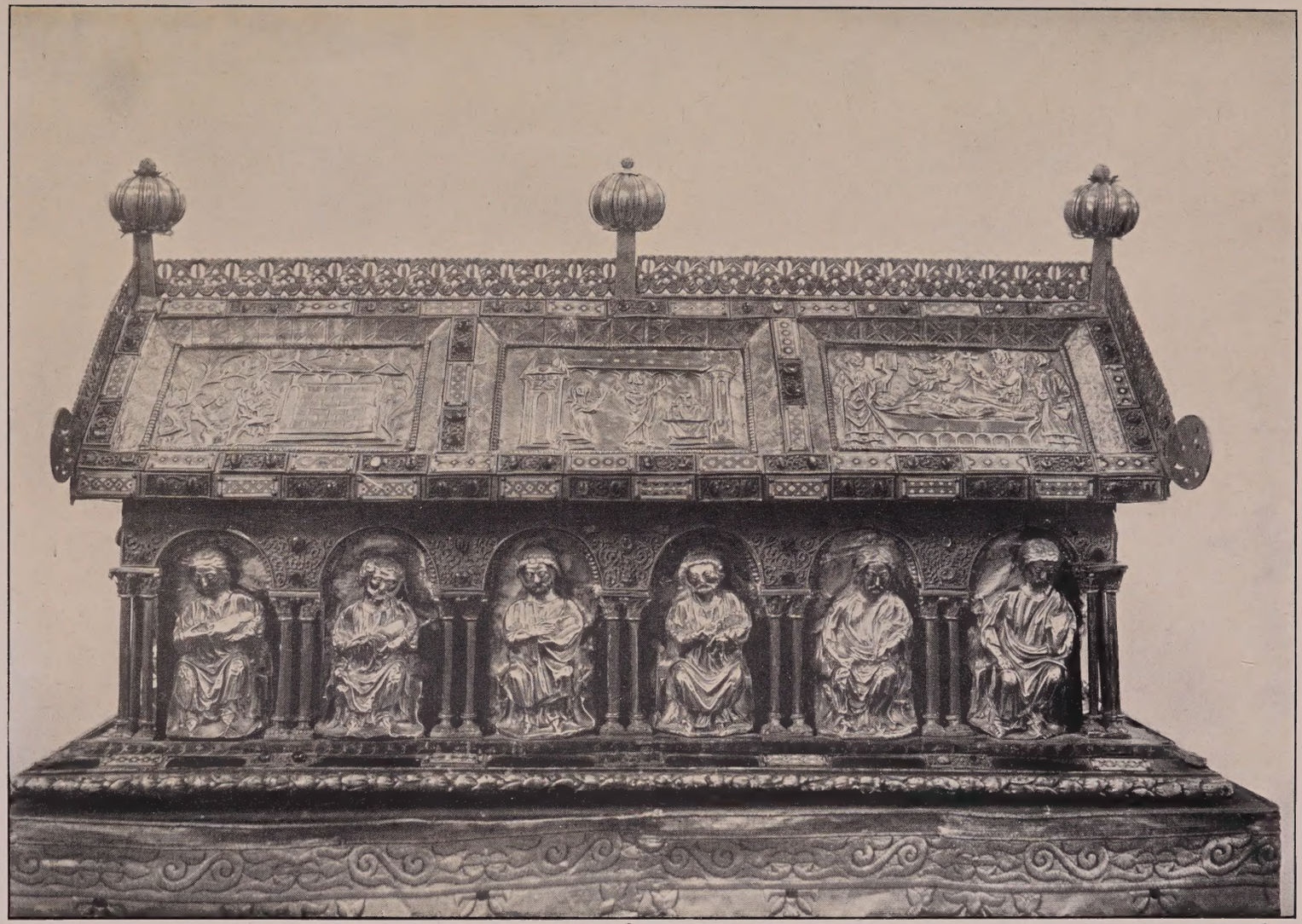
saint Servais, dont l'église porte le vocable et dans lequel la légende voyait un parent de la Sainte Vierge.

Au-dessus de la porte, dans le tympan, est figurée la mort de la Sainte Vierge, conformément à la poétique légende rapportée par Jacques de Voragine. On y voit la Vierge Marie entourée du Collège apostolique ; son corps est retiré du tombeau par les Anges, dont elle est devenue la reine, et enfin, dans le tympan,



Église Notre-Dame à Huy
(Élévation de la façade nord).

formant la zone supérieure, la scène est complétée par le Christ recevant sa sainte Mère au ciel pour la couronner. Autour de ce tympan, dans quatre cercles concentriques, des figures couronnées par des dais représentent les ancêtres de la Vierge Marie, les prophètes qui ont prédit son rôle dans l'accomplissement du plan divin et les rois de Judée. Ces groupes entremêlés d'un décor végétal formé par des rinceaux fouillés avec beaucoup d'art, donnent une grande richesse à ce poème plastique. Celui-ci était complété par douze statues placées sur des encorbellements, aux parois du portail, et dont la signification ne peut plus être établie bien clairement. On croit cependant y reconnaître la figure de l'Église, tenant les tables de la Loi, qui est souvent représentée en opposition avec la Synagogue, mais celle-ci n'est pas caractérisée dans la statuaire du portail de l'église Saint-Servais. A l'époque où le ciseau de l'imagier



Châsse de Sainte Ode

peuplait d'un monde de figures les portails de la cathédrale Saint-Lambert de Liége, comme il avait orné ceux de l'église collégiale de Notre-Dame de Huy et de l'église Saint-Servais de Maestricht que nous venons de rappeler, la statuaire s'épanouissait aux bords de la Meuse, comme en France, en une magnifique floraison.

La statuaire du XIII^e siècle a cela de commun, avec la statuaire grecque des meilleurs temps, que, de même que celle-ci, elle obtient toute son importance, elle prend son plus beau développement, elle n'atteint sa valeur et n'aquiert son éloquence, que par son alliance intime avec les monuments de l'architecture. C'est alors seulement que la sculpture déploie la richesse de l'imagination de l'artiste, en même temps que l'entière souplesse de son ciseau. Il remplit avec un tact souvent merveilleux et une grâce parfois charmante, le cadre que lui a tracé le maître de l'œuvre. C'est alors que, s'inspirant tour à tour des vérités de la foi, de la poésie des légendes, des legs de la tradition et des images fleuries du symbolisme, il anime les frontispices des cathédrales et des collégiales de poèmes en pierre que le fidèle comprenait à merveille, parce que l'art ne lui offrait que des images auxquelles dès l'enfance il était initié par les enseignements de son catéchisme.

Vue de la grande nef de l'église Notre-Dame à Huy

Et s'il avait oublié les leçons de son enfance, il arrivait qu'en entrant au temple, pour satisfaire aux devoirs de sa conscience, le chrétien retrouvait sous les voussoirs du portique, les personnages familiers à son esprit grâce aux représentations dramatiques et aux mystères représentés sur les places publiques. Dans cette unité d'esprit de foi dont le souffle animait toute la société et inspirait tous les arts, le statuaire, comme le maître de l'œuvre et l'enlumineur, puisait une force d'inspiration, une conviction de répondre aux aspirations de tous, inconnues aux siècles qui devaient suivre.

Je ne puis terminer l'étude de la sculpture monumentale, sans m'arrêter à un

bas-relief, presque historique, conservé au Musée de l'Institut archéologique liégeois, et qui est connu sous le nom de « la Vierge de Dom Rupert ». Nous devons pour cela retourner un siècle et demi en arrière. Dans un cadre de petite dimension, ce bas-relief offre une œuvre de grand style qui se reliait probablement à l'architecture dans l'église abbatiale de Saint-Laurent, près de Liége ; voici le fait historique qui en a assuré la célébrité, et peut-être la conservation.

La cathédrale Saint-Lambert à Liége, au XVII^e siècle

A la fin du XI^e siècle, un novice, du nom de Rupert, avait été recueilli fort jeune au monastère de Saint-Laurent. Il y avait grandi, sans que son intelligence se développât avec son corps ; mais il était humble et sentait combien, en poursuivant les études, son esprit restait lourd et borné. Un soir, agenouillé devant l'image de la Vierge Marie placée dans l'oratoire de l'abbaye, il lui adressa une fervente prière, afin d'obtenir par son intercession les lumières dont il se sentait privé.

Bientôt il eut le bonheur de sentir qu'il était exaucé et de voir se dissiper les difficultés de compréhension qui l'arrêtaient dans ses études ; son intelligence s'était ouverte à la lumière. A partir de ce moment, personne mieux que Rupert, ne comprenait et ne savait interpréter les Saintes Écritures et, devenu l'un des hommes les plus érudits de son temps, il fut, en 1121, élu abbé de Deutz près de Cologne. Il est l'auteur de nombreux ouvrages fort estimés, sur la théologie et sur l'histoire. C'est dans un livre consacré à saint Mathieu qu'il rapporte le fait miraculeux dont il recueillit le bénéfice, et qui eut lieu en 1096.

La sculpture devant laquelle Rupert s'était mis en oraison, demeura en grande vénération et devint bientôt légendaire. Cependant, elle changea de place à différentes reprises dans l'église abbatiale ; en 1203, il est fait mention de cierges allumés,

« *ante imaginem beatae Mariae semper virginis sub turri* ». En 1326, l'image de la Bienheureuse Vierge Marie, sculptée au-dessus de la chapelle Saint-Georges, est citée comme l'instrument de plusieurs beaux miracles. Trois ans plus tard, en 1329, la dévotion populaire pour cette image augmente au point que, de la fête de saint Gilles jusqu'à celle de Pâques, les offrandes des fidèles s'élèvent à la somme de 24 livres tournois.

En 1356, l'abbé Walthère Macaire fit élever un autel devant « l'image de la Bienheureuse Marie aux Miracles » et dota cet autel très convenablement.

Enfin, le souvenir de la faveur obtenue par Dom Rupert peut être suivi de siècle en siècle, jusqu'à la Révolution. C'est auprès de cette image que l'on venait prier pour obtenir le don d'intelligence. Chaque année, les Pères Jésuites de la Maison de Liége, conduisaient leurs élèves à l'abbaye de Saint Laurent, afin de prier la Vierge de Dom Rupert, de leur obtenir des succès dans les études. Ce pélerinage ne cessa qu'à la suppression de l'Ordre en 1773.

Sceau de la collégiale Saint-Servais à Maestricht

Avant cette date, en 1618, l'abbé Ogier de Loncin, qui avait reconstruit l'église de Saint-Laurent, fit placer ce bas-relief sur l'autel de la chapelle du transept nord, et à cette occasion, le même abbé fit graver par Jean Waldor une estampe représentant Dom Rupert, revêtu de ses insignes d'abbé, en prière devant cette Vierge. Cette gravure dénote le burin fin, serré et délicat qui, en général, caractérise l'œuvre de Waldor.

Lorsque, un siècle après l'érection de cet autel, les deux savants bénédictins, Martène et Durand, visitèrent l'abbaye de Saint-Laurent et y firent quelque séjour pour étudier les manuscrits de sa riche bibliothèque, les religieux ne manquèrent pas d'appeler leur attention sur cette Vierge, et dans le récit de leur voyage, les deux savants mentionnent cette sculpture au nombre des choses remarquables qu'on leur fit voir.

Cette sculpture est taillée dans le grès houiller du pays. Elle était autrefois richement polychromée et dorée, et porte encore de nombreuses traces de ce décor primitif. Sur l'encadrement qui entoure le groupe, on lit l'inscription suivante :

† PORTA. HEC. CLAVSA. ERIT. NEC. APERIETVR. ET. NON. TRANSIBIT. PER. EAM. VIR. QVONIAM. DOMINVS. DEVS. ISRAEL. INGRESSUS. EST. PER. EAM. (1).

(1) Ezéchiel. Chap. XLIV, vers. 2.

CHAPITRE IX

La peinture sur les bords de la Meuse jusqu'a la fin du XIIIe siècle.

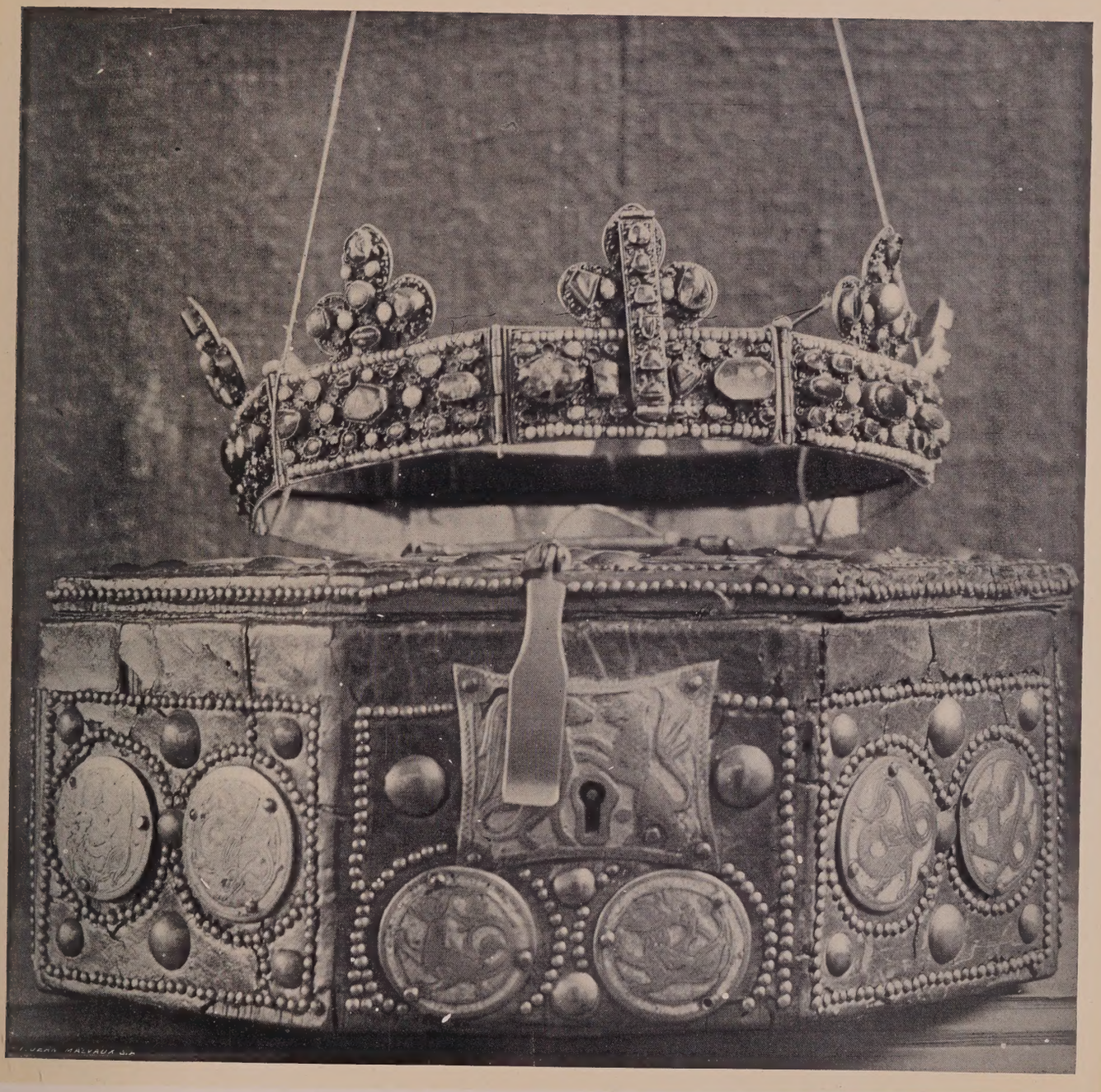
APRÈS les indications sur la sculpture et la statuaire des XIIe et XIIIe siècles que les monuments conservés ne nous ont pas permis de donner plus complètes, il importe d'étudier les documents relatifs à la peinture parvenus jusqu'à nous.

A cette époque il ne saurait être question de peintures mobiles, exécutées sur bois ou sur toute autre matière, considérées comme œuvres indépendantes. Deux branches de l'art du peintre sont alors en honneur. La peinture légendaire et décorative soit sur des vitraux, soit aux murs des édifices, notamment des églises, et l'enluminure des manuscrits. Pour trouver des renseignements et quelques travaux appartenant à cette période, nous devons de nouveau avoir recours aux moines chroniqueurs ou artistes, et revenir à l'étude de l'art cultivé dans les grandes abbayes bénédictines. Nous y puisons les informations suivantes :

Wazelin, abbé de Saint-Laurent près de Liége, était à la fois peintre et musicien distingué. Il avait fait édifier un bel oratoire consacré à saint Georges dans l'église abbatiale, où il avait également préparé son propre tombeau. Conformément à l'usage assez répandu de son temps, il fit peindre sur toile, à défaut de tapisseries, les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces peintures décoratives d'un travail moins coûteux que les tissus, étaient destinées à remplacer ceux-ci dans l'ornement des sanctuaires les jours de grande solennité. Le même abbé avait peint lui-même, probablement sur vélin, une concordance des quatre Évangiles.

Un successeur de Wazelin, Henri de Haccourt, devenu abbé de Saint-Laurent après avoir étudié à l'Université de Paris, où il avait acquis les grades de bachelier en théologie et de licencié en droit, fit exécuter des peintures dans son église et enluminer un beau missel sur parchemin, avec notation musicale, et orné de lettrines en or.

En étudiant le travail des métaux et particulièrement les œuvres de l'orfèvrerie religieuse, nous avons rappelé l'activité qui règnait à cet égard à l'abbaye de Stavelot et nous avons décrit les retables et les reliquaires exécutés pour les besoins du culte. Nous devons revenir à la même maison religieuse pour étudier l'enluminure des manuscrits, à laquelle plusieurs de ses religieux se sont appliqués avec succès.



Couronne reliquaire de Philippe II, comte de Namur, avec son écrin; XIII^e siècle
(Trésor de la Cathédrale de Namur).

ous leurs travaux heureusement n'ont pas disparu. On a conservé une Bible de très grand format provenant de cette abbaye. Elle est ornée d'initiales et d'enluminures, dont à la vérité une bonne partie a été découpée des feuilles de vélin, à une époque récente, de la manière la plus regrettable, mais dont cependant un certain nombre ont échappé à cet acte de vandalisme. Les miniatures conservées sont dessinées avec goût ; d'un style peut-être un peu rude, mais qui ne manque pas de grandeur, elles sont peintes avec un sentiment très délicat de l'harmonie des couleurs.

Les dernières lignes du manuscrit, tracées par la main de l'un des deux religieux auxquels on doit ce monument, constatent que les deux volumes de cette Bible ont été achevés l'an 1097, après quatre ans de travail. Ces moines se nommaient Goderan et Ernest, et non seulement ils ont calligraphié le texte, peint les miniatures, mais ils ont tenu à compléter leur travail par la solide reliure des deux volumes.

En étudiant ces peintures on peut discerner le sentiment et le caractère du talent de chacun des enlumineurs. Nous reproduisons quelques-unes des initiales qui feront comprendre le style de ces miniatures.

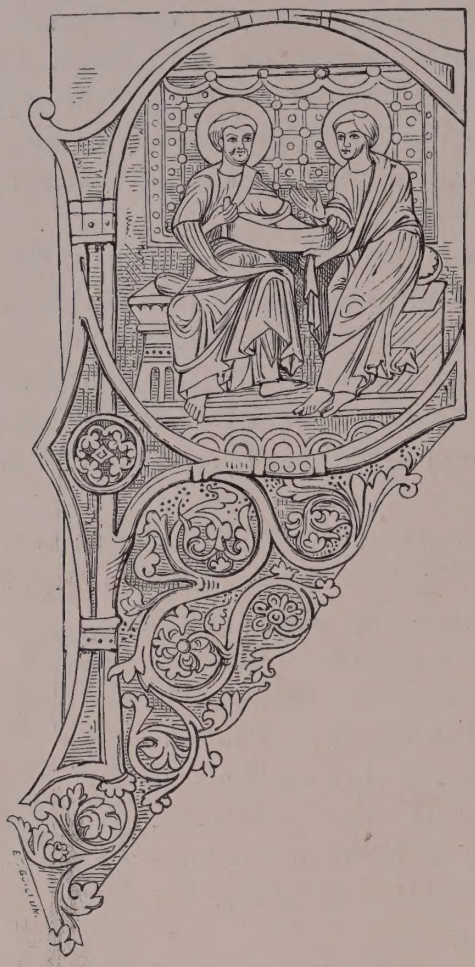
La Bible a été conservée à l'abbaye de Stavelot jusqu'à la suppression de la communauté à la Révolution française. Les religieux en avaient grand soin ; fiers du travail de deux moines de leur maison, ils se faisaient un honneur de le montrer aux visiteurs de distinction qui venaient à l'abbaye (1).

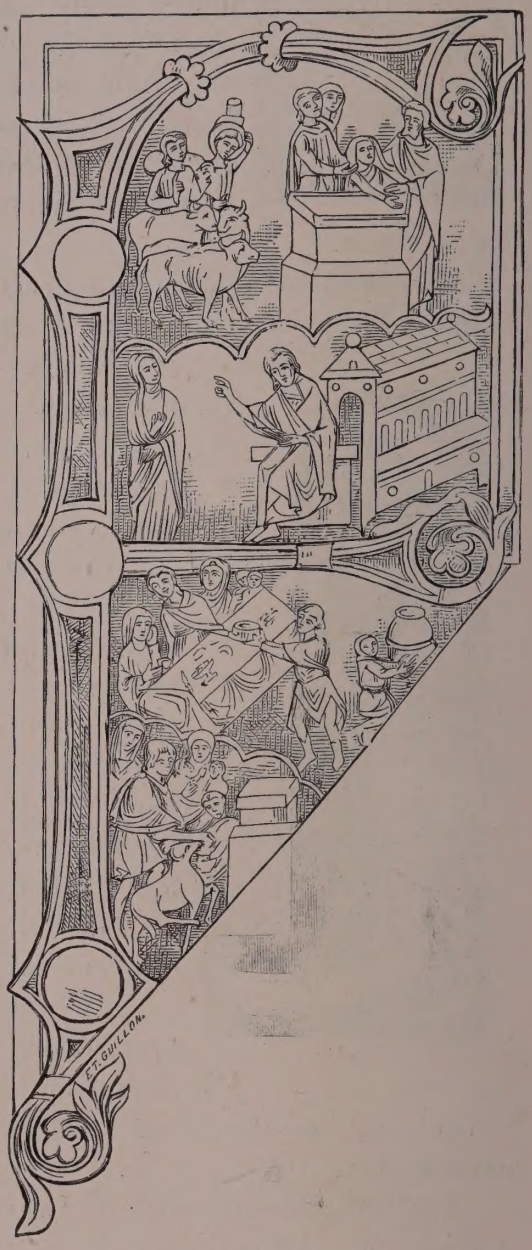
Après la destruction de celle-ci, le dernier propriétaire en Belgique des deux volumes si intéressants pour l'histoire de l'art, a été M. David Fisbach qui les vendit en 1869 au British Museum, où ils se trouvent actuellement.

La Bibliothèque royale de Bruxelles a acquis il y a peu d'années, à la vente de la bibliothèque de Sir Thomas Philips, de Cheltenham, un autre manuscrit illustré de miniatures de la main du moine Goderan, l'un des enlumineurs-calligraphes de la Bible dont il vient d'être question. C'est une

(1) Voy. *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Paris, Montalant, 1724, p. 149.

transcription des *Antiquitates Judaeorum* de Josèphe. Cet énorme volume, écrit avec beaucoup d'art, se trouve dans un excellent état de conservation ; il est orné de deux miniatures et d'une vingtaine de lettrines.





Si nous continuons l'étude des rares peintures parvenues jusqu'à nous, et portant une date certaine, nous rencontrons à la fin du treizième siècle, un travail très intéressant et dont l'extrême rareté rehausse encore la valeur.

L'église du village de Kerniel, près de Looz, a conservé une châsse ornée de peintures encore en bon état, hormis les mutilations inexcusables de l'ignorance, le fait de ce que l'on peut appeler la barbarie de ceux qui étaient préposés à la conservation de cette châsse. C'est en dehors des peintures sur vélin, le monument le plus ancien de ce genre conservé aux bords de la

Meuse. Cette châsse a été peinte à Liége en 1292, comme le constate un document renfermé dans la fierte, peu d'années après la translation des reliques de sainte Odile, de Cologne à l'église du couvent des Croisiers à Huy.

La châsse, d'une longueur de 1 m. 08, sur une hauteur actuelle de 0 m. 34, se compose de panneaux en bois de chêne, entièrement couverts de peintures inspirées par la légende de sainte Odile, l'une des compagnes de sainte Ursule. Suivant cette

légende, sainte Odile se trouvait à la tête de l'une des onze cohortes qui accompagnèrent Ursule dans son pélerinage à Rome, et qui lui restèrent fidèles jusqu'au martyre. L'histoire de sainte Odile offre donc de nombreux traits de ressemblance avec celle de sainte Ursule qui a souvent et si heureusement inspiré l'art au moyen

âge. Voici les différentes scènes reproduites dans les peintures conservées ; plusieurs d'entre elles étant perdues à la suite des mutilations de la châsse, nous indiquons les différents épisodes dans leur ordre chronologique :

1) Arrivée d'Odile et de ses compagnes à Rome ; elles y sont reçues par le pape et deux évêques.

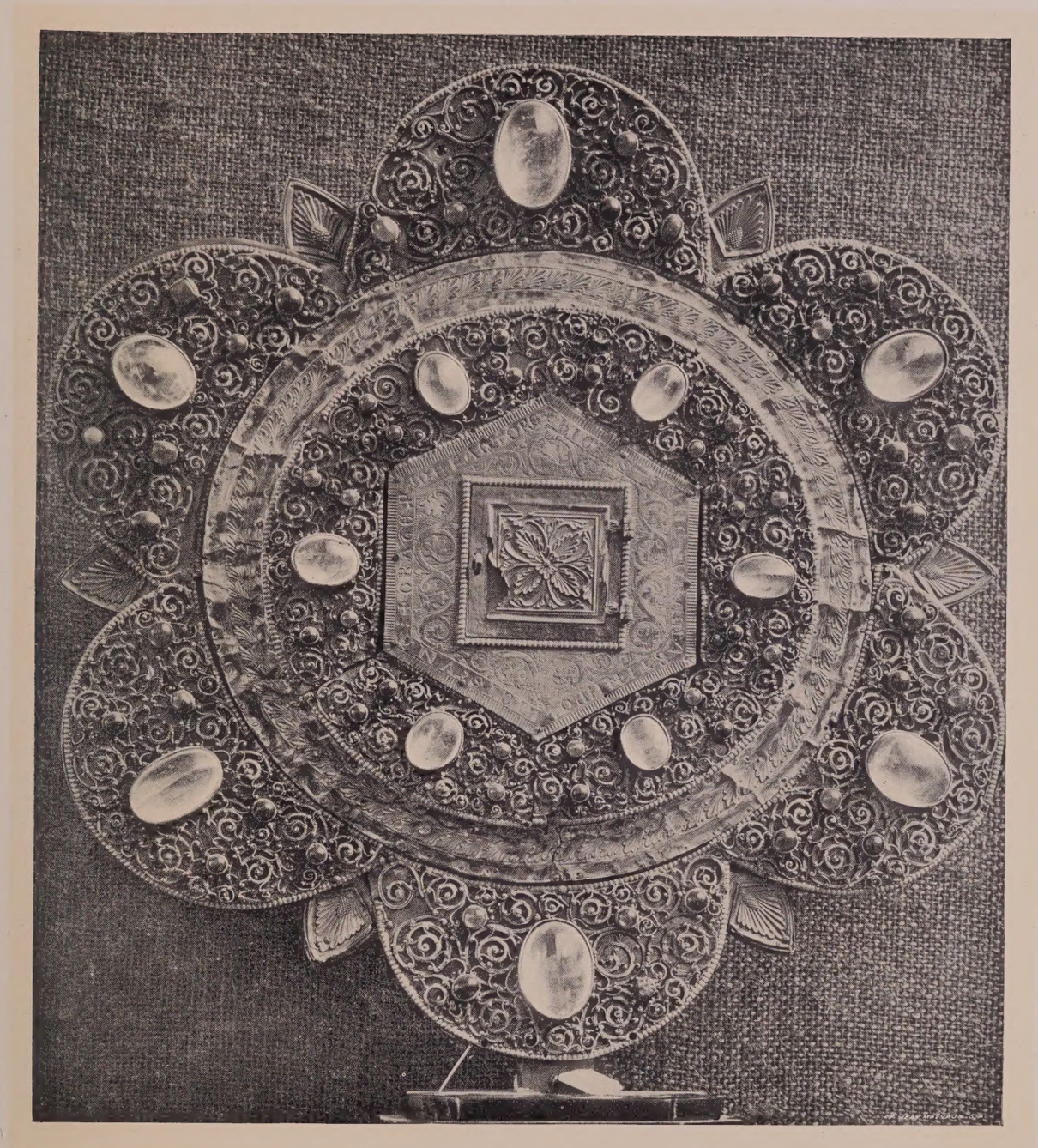
2) Scène dont nous ne retrouvons pas l'explication dans la légende des Onze mille vierges. Une reine dans un bateau, accompagnée d'une troupe de jeunes filles, semble appeler à elle un autre groupe de femmes qui s'avancent vers l'embarcation et dont l'une tient un vase à la main.

3) Arrivée d'Odile et de ses compagnes à Cologne : elles sont dans une nef et l'on distingue Odile par la couronne qu'elle porte et par la croix, son attribut particulier,

qu'elle tient à la main. Les vierges livrées à la fureur des Huns tombent frappées par les glaives, les flèches et les poignards de leurs bourreaux. Odile est représentée deux fois dans cette composition : on la voit en bateau, à la tête de ses compagnes, et à l'autre extrémité de cette sorte de frise, l'artiste nous montre la sainte, refusant la main du farouche Africanus, prête à recevoir la mort de la main d'un guerrier couvert d'une cotte de mailles et qui brandit son glaive au-dessus de la jeune sainte.

Au centre du panneau, deux anges nimbés descendent du ciel et reçoivent les âmes des vierges martyres.

Les scènes qui suivent sont relatives à la découverte et à la translation des



Reliquaire
Travail de Frère Hugo d'Oignies.
(Trésor des Sœurs de N. D. à Namur).

reliques de sainte Odile. On y voit d'abord frère Jean Novelanus, auquel la sainte dans une révélation a indiqué l'endroit où se trouvent ses reliques, les retirer du sépulcre caché dans le jardin du riche bourgeois Arnulphe et les remettre à ce dernier accompagné de sa femme, et ensuite les reliques portées solennellement en procession. Un miracle qui s'accomplit atteste l'authenticité de ces restes vénérés.

Les peintures des petits côtés de la châsse ne subsistent plus que par fragments. L'une d'elles représentait les vierges recevant la bénédiction du pape Cyriaque, et l'autre sainte Odile étendant en signe de protection son manteau sur ses deux sœurs Ima et Ida.

Malgré le peu de documents parvenus jusqu'à nous relatifs à la peinture de cette époque, il est certain que cet art était aussi développé en pays mosan que dans les contrées voisines. Comme nous l'avons vu, l'enluminure des manuscrits florissait dans les abbayes, notamment dans les maisons bénédictines. La construction des églises exigeait de nombreuses peintures murales : elle donnait nécessairement aussi une impulsion énergique à la peinture sur verre dont l'usage commençait à se répandre. Cependant les mentions des chroniqueurs à cet égard sont encore rares ; elles nous apprennent cependant qu'en 1289, Gérard de Bierset, grand chantre de la cathédrale Saint-Lambert, fit exécuter la verrière de la cathédrale de Liége qui se trouvait au-dessus du portail vers le palais épiscopal. L'évêque Jean d'Enghien (1274-1282) avait fait faire le vitrail qui, du côté de l'Ouest, éclairait le vieux chœur. Un autre évêque, Thibaut de Bar, fit faire en 1310, la troisième verrière du côté méridional de l'église, donnant vers le baptistère Notre-Dame. A cette époque on travaillait encore à la statuaire du portail donnant vers le palais épiscopal, dont il a été question dans le chapitre précédent, et pour lequel on semble avoir fait appel à quelques sculpteurs allemands, à en juger par les noms cités par un chroniqueur de l'époque.

CHAPITRE X

Considérations générales sur l'évolution des Arts au XIIIe siècle.

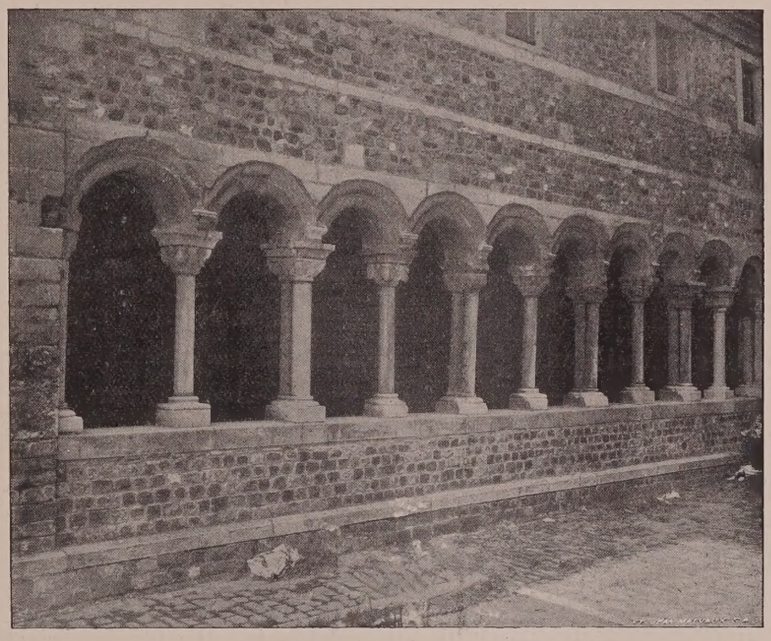
L'ÉVOLUTION si marquée qui se produit au cours du XIIe et du XIIIe siècle dans l'architecture et les arts décoratifs, et dont les effets se sont fait sentir dans toute l'Europe chrétienne, devait nécessairement exercer son influence sur les contrées du bassin de la Meuse. Là, comme ailleurs, on ne saurait isoler l'art de bâtir des autres arts du dessin. Il faut d'ailleurs se garder d'appliquer à ces régions les théories d'un

Cloîtres de la collégiale Notre-Dame à Tongres

archéologue célèbre qui a prétendu reconnaître une sorte d'antagonisme entre l'art exercé jusque là d'une manière exclusive par les communautés des grandes abbayes, et les maîtres laïcs du XIIIe siècle. Suivant cet auteur (1), on doit à ceux-ci la construction des grandes cathédrales et l'émancipation des artistes, dominés jusque

(1) Viollet-le-Duc.

là par l'élément monastique. La vérité est que, malgré le grand mouvement social que l'on a nommé l'affranchissement des communes, malgré la fermentation des esprits qui travaillait la société et qui devait se marquer également dans le domaine des arts, les maisons bénédictines et les communautés d'autres Ordres religieux exerçaient encore alors sur l'enseignement et la pratique des arts toute leur influence. Aucun esprit d'opposition n'existait entre les maîtres laïcs formés par cet enseignement, les artisans travaillant dans les villes et les artistes revêtus du froc et de la cagoule monacale. Ce qui nous est révélé par les chroniqueurs de cette époque ne permet pas de croire à l'existence d'une opposition réelle à cet égard.



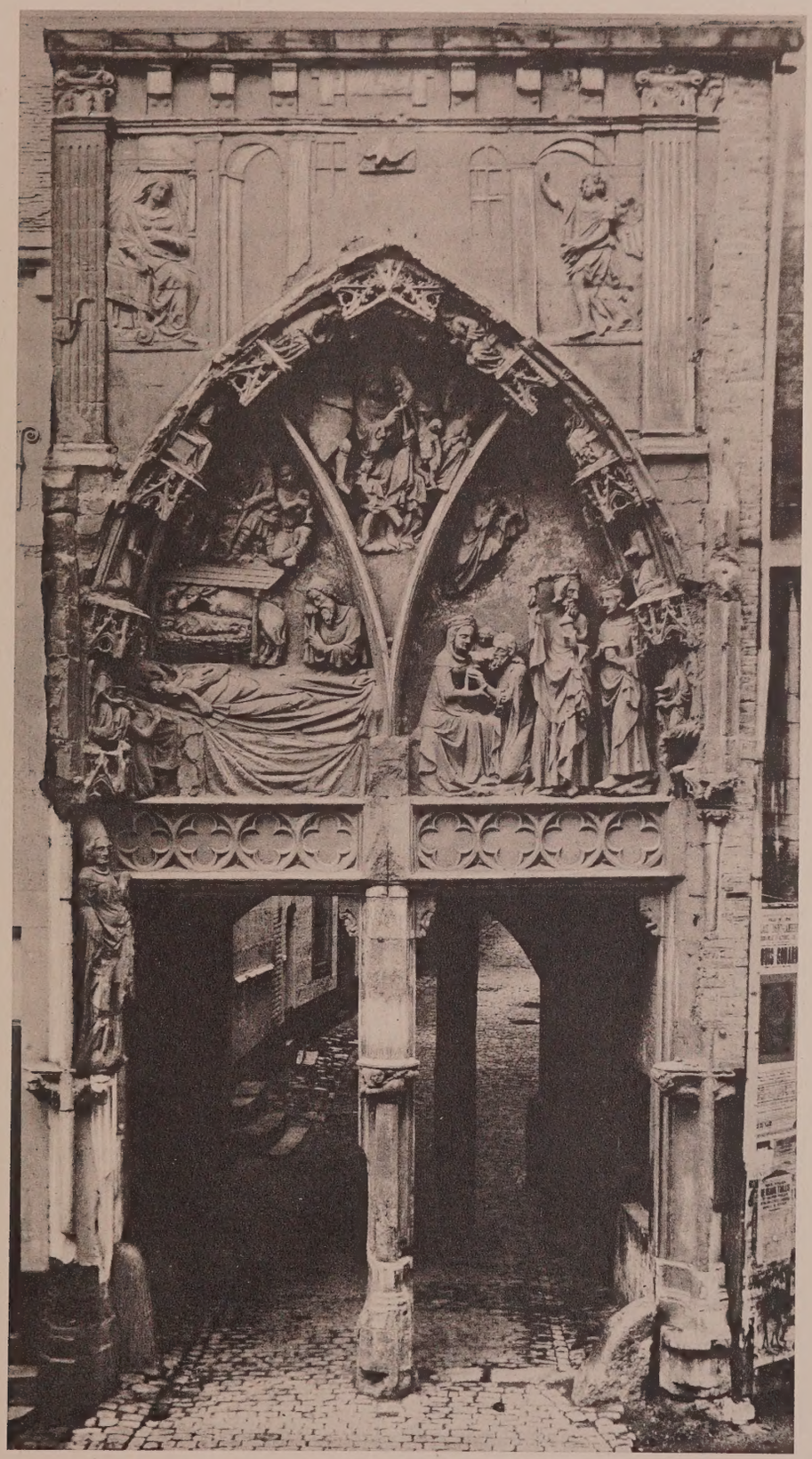
Cloîtres de la collégiale Notre-Dame à Tongres

Sur les bords de la Meuse, comme ailleurs, nous voyons les populations pénétrées, pour ainsi dire, d'un sentiment de l'art dont elles ne semblent pas toujours avoir conscience. L'art intervient dans la plupart des manifestations de la vie populaire comme de la vie religieuse ; il n'est le privilège d'aucune classe, et ne se confond pas, comme cela sera plus tard, avec l'idée de luxe et l'apanage de la richesse. Jusqu'au XVI^e siècle, les Mécènes, les protecteurs de l'art, sont inconnus. Ce qui distingue très particulièrement la vie de l'art dans ces régions, c'est qu'aucun artiste étranger ne vient s'y fixer pour exercer sa profession. Nous verrons des artistes de Dinant, du comté de Namur, du pays de Liége et du cours inférieur de la Meuse, quitter leur pays, se faire un nom, développer leur talent, parfois leur génie, en pays lointains ; nous ne verrons pas un seul maître étranger se fixer dans les villes que nous venons de citer, y fleurir et répandre autour de lui l'influence d'un génie personnel. Naguère un savant français, que nous avons cité à différentes reprises (1), a écrit une étude sur la

(1) M. Raymond Koechlin, *La sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles.*

sculpture ou plutôt sur la statuaire belge et a cherché à établir l'influence française au moyen d'exemples et de comparaisons entre les œuvres plastiques françaises et les statues et bas-reliefs exécutés au moyen âge en Belgique, notamment sur les bords de la Meuse. Cet auteur a visité les régions dont nous étudions l'art; il y a trouvé nombre d'œuvres plastiques au moyen desquelles il croit pouvoir établir sa thèse. Cependant il est regrettable pour celle-ci qu'il n'ait pas cherché à l'étayer d'un seul nom ou d'un seul fait historique. Jusqu'à présent cette influence française ne peut être à nos yeux, que la reconnaissance fort judicieuse du mérite des imagiers mosans et flamands. La sculpture française, telle qu'elle s'est développée notamment aux portails des grandes cathédrales, à Paris, à Reims, à Chartres et ailleurs, est assurément d'un art magnifique : elle apparaît comme le chant de triomphe d'une série de maîtres restés ignorés, et qui, après avoir attendu de longs siècles une tardive justice et l'admiration qui leur est due, ne se révèlent à nous que par les œuvres de leur génie. Mais les tailleurs d'images des bords de la Meuse ont-ils été en France examiner, étudier les chefs-d'œuvre des imagiers qui ont décoré les grandes cathédrales ? Se sont-ils mis sous la discipline des travailleurs qui les ont créés ? Nous n'en savons absolument rien. Nous verrons au contraire dans un chapitre suivant, que bon nombre d'artistes mosans, notamment des imagiers, des tombiers, des sculpteurs, des peintres, ont quitté leur patrie pour porter à l'étranger leur travail, développer leur génie, le perfectionner peut-être, et après s'y être fait un nom, entre autres à la cour des rois de France et à celle des ducs de Bourgogne, y mourir, sans rien apporter aux contrées qui les avaient vu naître. Ils ne nous ont rien révélé de ce que la fleur de leur génie avait pu gagner par une culture exotique. Ce sont les historiens des pays enrichis par leurs travaux qui nous ont appris l'origine et quelque chose de l'existence des hommes qui les ont créés.

En attendant des preuves et des informations historiques, qui peuvent se produire, sans doute, l'influence française sur les arts plastiques aux bords de la Meuse, semble fort problématique ; je suis beaucoup plus disposé à croire à des affinités, à des similitudes dans les tempéraments, dans le caractère, comme dans la langue. Les populations du haut de la Meuse jusque Liége y compris, parlent français : appartenant au même domaine linguistique que les maîtres qui ont orné les cathédrales de la Champagne, de la Beauce et de la Picardie, il ne serait pas surprenant que les imagiers de ces mêmes régions, dans leur art, parlassent français, et que même leur idiome ne fût pas un patois quelconque. En attendant, nous devons être reconnaissants envers l'auteur de l'étude dont je me suis occupé, de ne pas être tombé dans l'erreur de la plupart de ses compatriotes, lesquels ne font aucune distinction entre les habitants des bords de la Meuse et les populations flamandes, à l'exemple de Victor Hugo, qui arrivant à Dinant et



Portail de la Collégiale de Huy
(avant la restauration).

voyant dans un jardin je ne sais quelle statue grotesque, reconnut qu'il était « en Flandre » (1).

Anges thuriféraires. XII[e] siècle
(Église Saint-Servais à Maestricht).

(1) *Le Rhin.*

Nous venons de voir qu'aucun maître étranger n'est venu travailler dans une des villes mosanes, n'y a exercé une influence appréciable, et que, au contraire, des artistes qui y sont nés, allèrent enrichir d'autres pays de leurs œuvres.

Ce fait peut s'expliquer par une situation historique.

En réalité, les anciennes cités des bords de la Meuse n'ont guère été opulentes : leurs turbulentes populations vivaient en proie à des dissensions toujours renouvelées, en état de révolte contre leurs gouvernants, en état de guerre contre des voisins puissants, souvent même en lutte les unes contre les autres ; elles furent, surtout au XV^e^ siècle, — époque de développement et de floraison des beaux-arts, notamment de la peinture en Flandre — le théâtre de luttes sanglantes, de terribles catastrophes. Cet état d'hostilités continuelles devait aboutir au pillage et à la destruction de Dinant par le duc Philippe le Bon en 1466, et deux ans plus tard, au sac et à la destruction de la ville de Liége, sous Charles le Téméraire. La ville de Dinant ne se releva que de nos jours d'une entière déchéance et la principauté de Liége, complètement ruinée alors, ne put jamais récupérer son importance politique. Cependant, même avant les événements tragiques qui, pour des siècles, entravèrent la prospérité de ces contrées d'ailleurs favorisées par la fécondité du sol, les anciennes cités du bassin de la Meuse, n'étant pas reliées aux comptoirs de la Hanse, se trouvaient en dehors des principaux courants du commerce international ; aucune d'elles ne possédait le monopole d'une grande industrie et ne pouvait être considérée comme opulente.

Christ du retable de l'église Saint-Servais à Maestricht

Dinant avait, à la vérité, grâce à l'industrie du laiton, noué des relations commerciales assez importantes avec l'Allemagne, jusqu'au XIII^e^ siècle, et plus tard avec les Flandres et surtout avec l'Angleterre, où l'importation des dinanderies avait acquis un développement suffisant pour qu'on leur consacrât à Londres un entrepôt spécial, la Halle qui subsista jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle. Mais cette prospérité industrielle cessa complètement après la date néfaste de 1466 ; en réalité, elle ne fut jamais assez brillante pour porter ceux qui en profitaient, aux dépenses somptuaires et susciter ces besoins d'élégance et de luxe qui engendrent quelquefois les

œuvres de l'art et invitent les maîtres à s'établir dans les villes où ces besoins existent. La plupart des souverains de la principauté de Liége, bien loin d'entretenir une cour brillante et d'appeler à eux les maîtres, architectes, peintres ou sculpteurs, qui auraient pu donner à leur règne le rayonnement d'une vie intellectuelle, étaient souvent d'assez pauvres princes, plus préoccupés de drainer le pays et d'en tirer les ressources nécessaires à leurs besoins personnels, que de s'y entourer de tout l'éclat de la souveraineté. Il faut arriver jusqu'au commencement du XVI^e^ siècle, jusqu'au règne réparateur d'Érard de la Marck, pour retrouver, après Notger, un prince-évêque qui eût à la fois les moyens et la volonté de faire aux arts la place qui leur revient dans la vie des peuples civilisés. Faut-il s'étonner après cela si, au cours du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, ceux de leurs sujets qui se sentaient quelque génie et la noble ambition de le développer, ont, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, émigré et cherché dans des milieux plus favorables, ce qui leur était refusé dans les limites trop étroites de leur patrie ?

Sculpture du cloître de l'église Saint-Servais à Maestricht

Cependant, nous l'avons vu, à cette époque où la notion moderne de l'art n'existe pas, la vie de l'art se poursuit d'une manière plus humble peut-être, mais très appréciable pourtant, grâce aux aspirations du peuple intimement liées à l'expression de sa foi et aux promesses consolantes de ses espérances. L'art vit, populaire et religieux, indépendant du luxe, du dilettantisme et du mécénat. Au milieu des dissensions qui ravagent le pays, promenant le pillage et l'incendie de château en château, détruisant les bourgs et les villages après les avoir ensanglantés, l'art trouve souvent encore un asile paisible et fécond dans les cloîtres, généralement respectés. Nous en examinerons les œuvres parvenues jusqu'à nous. Sur les bords de la Meuse nous verrons s'élever au XIII^e^, au XIV^e^ et même encore au XV^e^ siècle des temples aux proportions grandioses. Pénétrés d'un principe vrai, mais sans cesse à la recherche de la meilleure solution à donner aux problèmes de la stabilité et du plus judicieux emploi des matériaux, les constructeurs du XII^e^ et du XIII^e^ siècle ont abouti à une transformation du style : la nécessité de couvrir d'une manière durable les grands espaces, surtout les nefs des cathédrales et des collégiales, les a amenés à abandonner le plein cintre pour adopter l'arc brisé, et ainsi du style roman est né le style gothique. Les « maîtres maçons » des bords de la Meuse n'ont pas, que je sache, coopéré à cette évolution de l'art de bâtir, ou, s'ils y ont aidé dans les constructions

de grandes abbatiales, cela n'a pu être qu'en France, d'où est partie l'initiative d'un art transformé. Sur les bords de la Meuse, le constructeur a reçu déjà tout établies les formules d'un style nouveau. Il en a appliqué les principes en utilisant les matériaux tirés des rochers qui endiguent le lit de la Meuse et bordent les méandres de ses pittoresques affluents ; il a emprunté à la flore des prés et des bois les éléments du décor sobre et robuste des chapiteaux et des frises des temples qu'il avait à ériger.

A l'époque où se poursuivait la reconstruction de la cathédrale Saint-Lambert à Liége, lentement, pendant près d'un siècle et non sans interruptions, d'autres églises s'édifiaient dans la cité épiscopale, les unes complètement, les autres par fragments, suivant que les événements ou les ressources favorisaient le travail ou venaient l'entraver.

Au XIII^e^ siècle, s'élevait le chœur de la collégiale Saint-Paul, aujourd'hui église cathédrale. D'après une poétique légende, que l'on retrouve d'ailleurs à l'origine d'autres églises, le plan et l'emplacement du temple auraient été révélés miraculeusement par la neige tombée en plein été sur le sol où devaient s'établir les fondations. Quelle que soit l'origine de ce plan dont la réalisation complète devait se faire attendre jusqu'au XV^e^ siècle, le style du chœur resta ce qu'il devait être dans la conception première ; l'ensemble de ce vaisseau à trois nefs avec chapelles latérales est remarquable par l'harmonie des proportions et sa beauté impressionne la plupart des visiteurs. Au XVIII^e^ siècle, alors que cependant la cathédrale Saint-Lambert existait encore, Saint-Paul passait, au dire des deux bénédictins Martène et Durand, qui vinrent à Liége en 1723, pour la plus belle église de la ville (1).

A l'extérieur, le monument a beaucoup perdu de son caractère primitif, par suite d'une restauration trop radicale, entreprise vers le milieu du XIX^e^ siècle, pour laquelle l'architecte a emprunté des éléments décoratifs à des édifices étrangers à la région mosane. La tour n'a pas été achevée, mais au commencement du siècle dernier, elle a été surmontée d'une flèche dont les formes générales sont une réminiscence de celle de la grande tour de Saint-Lambert, bâtie par Jean de Bavière. Au XVI^e^ siècle, un élégant portail a été bâti auprès de cette tour.

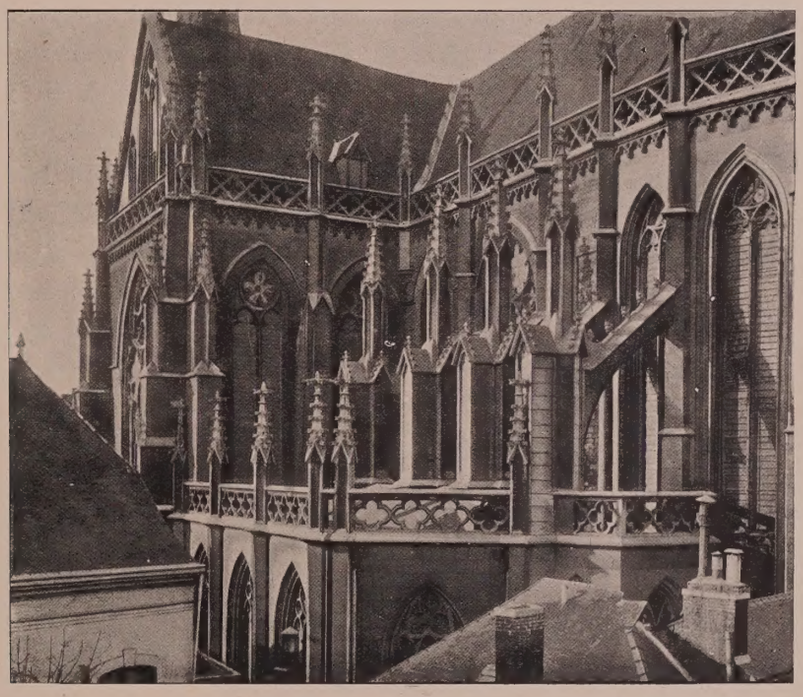
Au XIII^e^ siècle, fut également édifiée la vaste basilique de Saint-Christophe. On fait remonter généralement sa fondation au XII^e^ siècle et on lui donne pour auteur le moine réformateur Lambert le Bègue, regardé comme le créateur des communautés de femmes, semi-religieuses et semi-laïques, réunies dans des béguinages, institution qui devait prendre, particulièrement en Belgique, une si large et si utile extension. Dès son origine, la nouvelle communauté attira à Liége quantité de personnes pieuses. Bientôt le nombre des vierges et des veuves qui vinrent y chercher un refuge sous une règle commune, s'éleva à plus de quinze cents. Non

(1) *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, tome II, p. 186.

(Cliché de M. Henry Rousseau).

Couronnement de la Ste-Vierge, sculpture en pierre du XIVe siècle.

seulement leur première église était insuffisante, mais elle avait encore gravement souffert à la suite des guerres et des troubles qui désolèrent le pays pendant les règnes des évêques Albert de Louvain, Albert de Cuyck et Hugues de Pierrepont ; les béguines furent obligées de recourir à la charité des fidèles afin de reconstruire un temple assez spacieux pour abriter leur nombreuse association.



Transept de la cathédrale Saint-Paul à Liége
(Après la restauration).

Dans leur détresse elles eurent recours à l'archevêque de Cologne, Conrad de Hochstaeten ; celui-ci méditait alors la reconstruction de sa vaste cathédrale, que le siècle dernier seulement a vu achever, mais dont le prélat du XIII^e^ siècle a le mérite d'avoir érigé le chœur magnifique. Ce grand bâtisseur ne voulut pas laisser sans appui le zèle qui portait les béguines de Liége à réédifier le sanctuaire de leur communauté. Il leur délivra un diplôme qui, en assurant des indulgences aux donateurs, permettait de solliciter les aumônes nécessaires pour mener à bien la pieuse entreprise. Ce document est daté du mois de septembre 1241.

Il résulte de l'examen de l'église Saint-Christophe, du caractère de la construction et de ses détails archéologiques, qu'elle fut commencée peu de temps après la date que nous venons de citer, et achevée sans interruption.

Ce vaste édifice est hautement intéressant par son unité, par l'extrême économie des moyens employés, par l'harmonie des proportions et la solidité de la

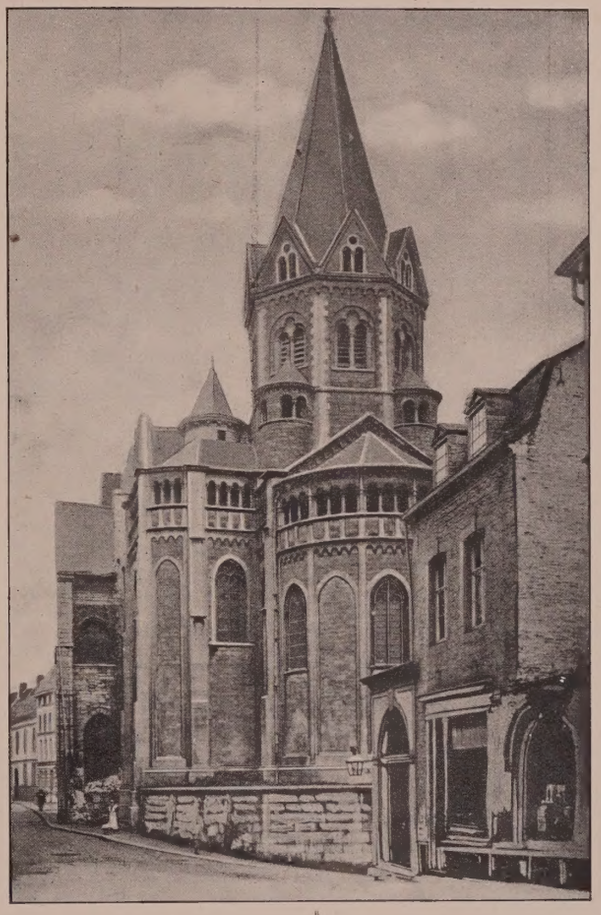
construction. Le plan est orienté ; il présente, dans la plus grande simplicité, la forme d'une croix latine. Cependant on y constate d'assez nombreuses irrégularités, qui prouvent, une fois de plus, que la plantation correcte de l'édifice et le tracé d'angles irréprochables n'étaient pas la préoccupation particulière des maîtres du moyen âge. La configuration du terrain dont disposait l'architecte semble l'avoir guidé dans son tracé, plus que les instruments de précision. Cependant ce plan, d'une grande beauté, est conçu de manière à répondre à sa destination, c'est-à-dire à pouvoir recevoir une communauté très nombreuse. Le vaisseau, divisé en trois nefs, s'ouvre sur un transept dont les bras s'accusent franchement, avec des proportions remarquables par leur ampleur. Le chœur, surélevé de six marches, — ce qui laisse supposer l'existence d'une crypte — est moins large que le transept et se termine par une abside carrée. Le chœur occidental de Saint-Lambert, qu'on appelait le vieux chœur, présentait la même disposition ; mais on ne la retrouve plus aujourd'hui qu'à Saint-Barthélémy, à Saint-Christophe et aussi à l'église du Béguinage de Tongres.

Église Saint-Christophe à Liége
(Après la restauration).

Les murs de Saint-Christophe sont construits en grès houiller, extrait probablement des collines qui dominent la ville de Liége ; les pierres sont disposées en appareil irrégulier. Dans l'ordonnance de la grande nef, l'alternance rythmée de piliers carrés, succédant à trois colonnes rondes, constitue un certain archaïsme, étant donnée la date de la construction. Ces colonnes, surmontées de chapiteaux à crochets d'un grand caractère, portent les murs que des entraits, espacés symétriquement, empêchent de se déverser à l'extérieur, et soutiennent le berceau en bardeaux de la voûte, dont la légèreté a dispensé l'architecte d'établir des contreforts et des pilastres à l'intérieur. Tout dans la conception de l'édifice répond à sa destination, en conciliant l'économie la plus stricte avec les conditions d'une élégante simplicité.

Dans la même ville, l'église Sainte-Croix est un de ces édifices qui s'annoncent

au premier coup d'œil comme n'ayant pas été produits d'un seul jet. Son abside occidentale a été bâtie en style roman à la fin du XII[e] siècle. Continuée au XIV[e] siècle, sous la direction d'un prêtre italien, le doyen Bruni, cette église présente, par ses trois nefs et par un chœur d'égale hauteur, un exemple unique sur les bords de la Meuse. Ce prêtre, dont le dévouement était secondé par une haute intelligence, ne s'est pas contenté de reconstruire le gros œuvre de l'église : il a beaucoup fait pour l'ameublement et le décor de ce temple ; si la plupart de ses dons ont disparu, on conserve encore précieusement à Sainte-Croix trois antiphonaires qu'il fit calligraphier avec grand soin et décorer d'initiales peintes.

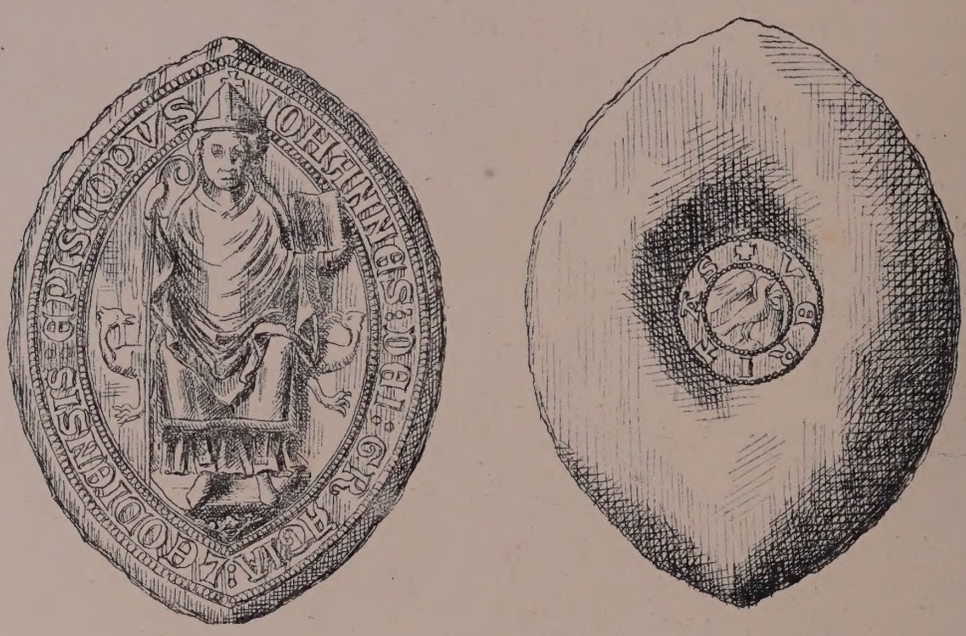


Abside romane de l'église Sainte-Croix à Liége (Après la restauration).

Nous avons déjà rappelé dans le chapitre précédent la reconstruction de l'importante église collégiale de Huy, qui n'a plus rien conservé du style roman de ses premiers constructeurs, les évêques Balderic et Théoduin. Il serait facile de trouver encore dans les églises de Maestricht, de Ruremonde, de Saint-Trond et d'autres villes, des exemples intéressants de la transformation des principes dans l'art de bâtir si, dans cette étude, nous pouvions donner la place qu'il conviendrait, à cet important sujet.

Dans l'examen de la marche des arts et de leur développement progressif en pays mosan, nous avons assigné une place prépondérante au travail des métaux et particulièrement à l'orfèvrerie religieuse. Cette place leur revient de droit : dans aucun pays de la chrétienté cet art n'a été cultivé au moyen âge avec une prédilection aussi marquée et un succès aussi constant ; j'ajouterai qu'au milieu des commotions politiques et religieuses qui ont amoncelé tant de ruines dans cette même contrée, par un privilège vraiment providentiel, qu'explique seule la sollicitude dont la dévotion populaire entourait ces sortes de monuments et leur contenu, il n'est pas de pays

en Europe qui en ait conservé un si grand nombre. Aussi ne saurait-on faire connaître les conséquences de l'évolution accomplie au XIII[e] siècle dans le domaine de l'architecture et des arts qui en dépendent, sans faire état, une fois de plus, des travaux de l'orfèvrerie religieuse, des châsses et des reliquaires ; l'évolution du style y est aussi marquée que dans les constructions en pierre. Nous aurons à revenir sur ce sujet quand nous examinerons dans le chapitre suivant les remarquables travaux du frère Hugo d'Oignies et de ses émules.



Sceau et contre-sceau de Jean d'Eppes, évêque de Liége (1229-1238)

Photo Giraudon

JEAN VAN EYCK
Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge Marie et l'Enfant Jésus
(Musée du Louvre, Paris).

en Europe qui en ait conservé un si grand nombre. Aussi ne saurait-on faire connaître les conséquences de l'évolution accomplie au XIII[e] siècle dans le domaine de l'architecture et des arts qui en dépendent, sans faire état, une fois de plus, des travaux de l'orfèvrerie religieuse, des châsses et des reliquaires ; l'évolution du style y est aussi marquée que dans les constructions en pierre. Nous aurons à revenir sur ce sujet quand nous examinerons dans le chapitre suivant les remarquables travaux du frère Hugo d'Oignies et de ses émules.

Sceau et contre-sceau de Jean d'Eppes, évêque de Liège (1229-1238)

Photo Giraudon.

JEAN VAN EYCK

Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge Marie et l'Enfant Jésus
(Musée du Louvre, Paris).

CHAPITRE XI

L'orfèvrerie au XIII^e siècle. — Hugo d'Oignies. — Nicolas de Verdun. — Les grandes chasses mosanes.

EN entreprenant l'étude de l'orfèvrerie mosane à la fin du XII^e et au XIII^e siècle, nous citerons tout d'abord les remarquables travaux du célèbre frère Hugo d'Oignies. Par un privilège malheureusement trop rare, un bon nombre de ses œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Il importe de nous y arrêter non seulement parce que la plupart présentent au point de vue de l'art une valeur considérable, mais encore parce que le maître a fait école et que son influence a rayonné autour de lui. Par la conception, comme par l'exécution technique, ses travaux, ainsi que nous venons de le noter, marquent dans l'orfèvrerie une évolution analogue à celle que nous avons constatée en étudiant l'architecture.

Sceau de Henri de Gueldre, élu de Liége (1247-1259)

On sait peu de choses de la vie du frère Hugo. En 1187, Hugo et ses trois frères, appartenant à une opulente famille de Walcourt, embrassèrent la règle des chanoines de saint Augustin et fondèrent un prieuré à Oignies, sur la Sambre. Mais tandis que ses frères avaient reçu la prêtrise, c'est en qualité de simple frère lai que Hugo mit à profit les talents exceptionnels qui lui avaient été départis. Plusieurs de ses pièces sont signées. Sur l'une d'entre elles on lit la date de 1220, une autre était terminée en 1228. La carrière de l'artiste ne semble pas s'être étendue beaucoup au-delà du premier quart du XIII^e siècle.

La plupart de ses œuvres qui ont échappé aux injures du temps, se trouvent encore réunies ; elles sont conservées au couvent des sœurs de Notre-Dame à Namur. Le frère Hugo, par ses travaux, a ouvert une

voie nouvelle. Il renonce aux émaux multicolores, fort en usage avant lui, et emploie de préférence des nielles. De plus, il cherche l'effet et la décoration dans les dessins d'élégants rinceaux, formés de fleurettes et de folioles étampées fixées sur de minces tigelles. Le réseau en relief obtenu de la sorte, est ensuite soudé sur la plaque de métal qu'il orne de la manière la plus riche et, tout à la fois, la plus délicate. Ce travail décoratif est parfois rehaussé de pierreries semées avec goût dans les rinceaux. Suivant une tradition déjà ancienne, le frère Hugo utilisa également des camées et des intailles antiques.

Ses œuvres sont de dimensions assez réduites ; il n'a point, semble-t-il, exécuté de grande châsse ; mais il imprime à tout ce qui sort de ses mains un cachet de perfection et de grâce qu'on ne trouverait guère avant lui. Parmi les pièces les plus remarquables du trésor des sœurs de Notre-Dame, signalons la reliure d'un évangéliaire, calligraphié avec grand soin. L'ornementation de cette reliure est formée de précieuses ciselures reproduisant des scènes de chasse, de filigranes et de nielles. Parmi les scènes gravées, le frère Hugo s'est représenté lui-même à genoux, offrant son livre au Christ et à saint Nicolas, patron du prieuré. Dans un encadrement, court cette belle légende :

† LIBER : SCRIPTVS : INTVS : ET : FORIS : HVGO : SCRIPSIT : INTVS : QVESTV : FORIS :
MANV : † ORATE : PRO : EO : † ORE : CANVNT : ALII : CRISTVM : CANIT : ARTE :
FABRILI : HVGO : SVI : QVESTV : SCRIPTA : LABORIS : ARANS :

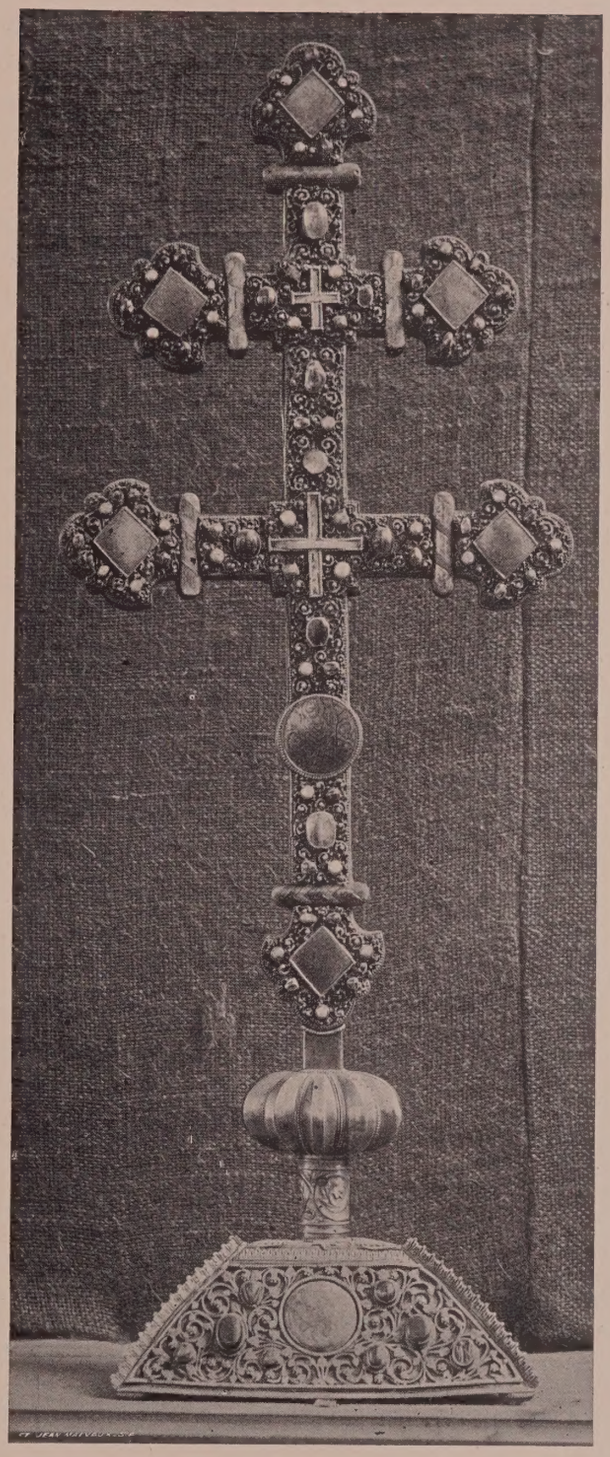
Nous avons tenu à reproduire intégralement cette inscription : tout l'esprit de l'art du XIII^e^ siècle semble s'y révéler.

Il importe de citer encore un reliquaire monstrance, orné de nielles et de dorures, dont le pied de forme circulaire, repose sur trois animaux monstrueux. Une tige avec nœuds s'élève de ce pied et sert de base à un croissant sur lequel est posée, à la partie centrale, une tourelle en cristal de roche. La base est garnie des figurines de la Vierge Marie, de saint Lambert, de Liége, de saint Servais, de Maestricht, de saint Augustin, fondateur de l'Ordre auquel appartenait Hugo, et de saint Nicolas, patron de la maison religieuse qui donnait asile à son talent. Le croissant sert de reliquaire à une côte de l'apôtre saint Pierre ; il est orné de cabochons et de rinceaux les plus délicats ; la tourelle contient d'autres reliques. Nous devons encore mentionner, dans le trésor des sœurs de Notre-Dame, un grand phylactère destiné à contenir une relique de saint Martin, le superbe reliquaire ostensoir de saint Nicolas, un autel portatif que décorent des gravures, des nielles et des émaux ; un calice avec des ciselures d'un goût exquis. Il est impossible aussi de passer entièrement sous silence d'autres œuvres, au plus haut point intéressantes, où l'influence de Hugo est manifeste : tel le polyptyque de la vraie croix jadis conservé à l'abbaye de Floreffe, la croix reliquaire qui fait aujourd'hui partie des

collections du duc d'Arenberg, la croix et le reliquaire de Walcourt, que l'on considérait naguère comme des œuvres personnelles de Hugo. Sans entrer dans les nombreux détails qu'exigerait l'étude de ces œuvres, nous avons dit assez pour faire apprécier l'importance et l'originalité de l'art du religieux d'Oignies.

« Que d'autres chantent le Christ de bouche, Hugo le chante par l'art de l'orfèvre. » L'humble frère avait bien le droit de pousser ce cri de fierté chrétienne. L'hommage qu'il a rendu à son Dieu, n'est-il pas vraiment magnifique ? (1)

Cependant l'art du frère Hugo était modeste, si on le compare à celui d'un Godefroid de Claire. Son objet était moins élevé, sa technique était généralement plus simple. Surtout, il n'exigeait pas dans la composition, ces hautes qualités d'ordre, de logique et d'harmonie, qui font la beauté des grandes châsses monumentales. Pour décorer ses reliquaires, ses couvertures de livres, ses croix, le frère Hugo renonça, comme on l'a vu plus haut, aux couleurs luisantes des plaques émaillées. Il ne fit que rarement appel à la ciselure pour représenter la figure humaine, et d'ailleurs, la figure humaine était rare



Croix reliquaire du trésor des sœurs de Notre-Dame à Namur. Travail du frère Hugo d'Oignies

(1) Après ces lignes, le manuscrit de M. Helbig était interrompu. M. Laurent, professeur à l'Université de Liége, s'est chargé d'achever ce chapitre, où devaient être étudiées les grandes châsses lotharingiennes du XIIIe siècle. Il a conçu sa tâche librement. Il en assume l'entière responsabilité.

dans son œuvre. Il bannit de son art les compositions historiques où les disciples de Godefroid de Claire exprimaient le mouvement et la vie, sous la forme du bas-relief. Sa tâche d'orfèvre-décorateur ne comportait, pensait-il, ni ces hauts sujets ni ces massives techniques. Mieux valait composer un décor qui convînt parfaitement à l'objet.

Dans ce domaine restreint, le frère Hugo fit preuve d'un goût très sûr. Ses couvertures de livres sont pour les pages qu'elles enferment, un parement solide, fait de cadres métalliques, sans vides. Ses reliquaires ont de fortes lignes géométriques accusées non seulement par leur relief, mais encore par les ornements végétaux qui les entourent. Quant aux croix, qui avaient de longues lignes élégantes et dont le peu d'épaisseur exigeait une enveloppe délicate, il leur réserva spécialement un frêle réseau de tiges qui croissent et verdoient dans un harmonieux désordre.

Ainsi le frère Hugo se fit un art composé de survivances parfois lointaines, plus souvent d'influences toutes proches, et qu'il marquait de sa personnalité par une façon originale d'en associer les éléments particuliers. Dans son trésor ornemental, on reconnaît des cadres antiques ; à côté, on aperçoit la faune de l'époque romane engagée dans des liens végétaux ; enfin, les broderies de tigelles entrelacées, de feuilles et de fruits mêlés, les souples rinceaux, les ceps chargés de grappes, attestaient que le bon frère avait suivi la voie indiquée par les imagiers de France. C'est ce dernier caractère qui était le plus frappant dans son art. Comme les imagiers de France, il aimait la nature pour elle-même, pour sa beauté fraîche et vivace, non plus pour les formes stylisées qu'on en dégageait auparavant et qu'on appliquait à la décoration. Il avait subi l'influence de ces grands artistes. Il représentait leur esprit. L'idéal décoratif qu'ils traduisaient autour des chapiteaux de colonnes, aux bordures des tympans, il le rendait lui, dans ses œuvres d'orfèvre.

Or, tandis que le religieux d'Oignies accomplissait sa tâche, des artistes d'une ambition plus haute que la sienne continuaient à pratiquer l'art illustré par Godefroid de Claire au XII^e^ siècle.

Parmi eux, le plus grand, et le seul d'ailleurs que nous puissions citer, est Nicolas de Verdun. Son nom et sa patrie nous ont été révélés par la signature qu'il plaça sur la plus riche de ses œuvres : le retable en cuivre émaillé de Klosterneubourg, près de Vienne. En effet, on y lit l'inscription suivante : HOC NICOLAVS OPVS VIRDVNENSIS FABRICAVIT. Ce travail avait été exécuté en 1181. Nicolas s'était donc déjà fait une grande réputation par ses œuvres antérieures ; sans cela, on ne lui aurait pas confié, si loin de sa patrie, un travail d'une telle importance. La date de 1181 nous est précieuse. Mais nous pouvons lui en joindre une autre dont la signification n'est pas moindre : c'est celle de 1205, à laquelle l'artiste exécuta la châsse de Notre-Dame à Tournai, et la signa, nous le verrons, comme le retable de Klosterneubourg. On ne risque donc pas de se tromper en plaçant entre ces deux

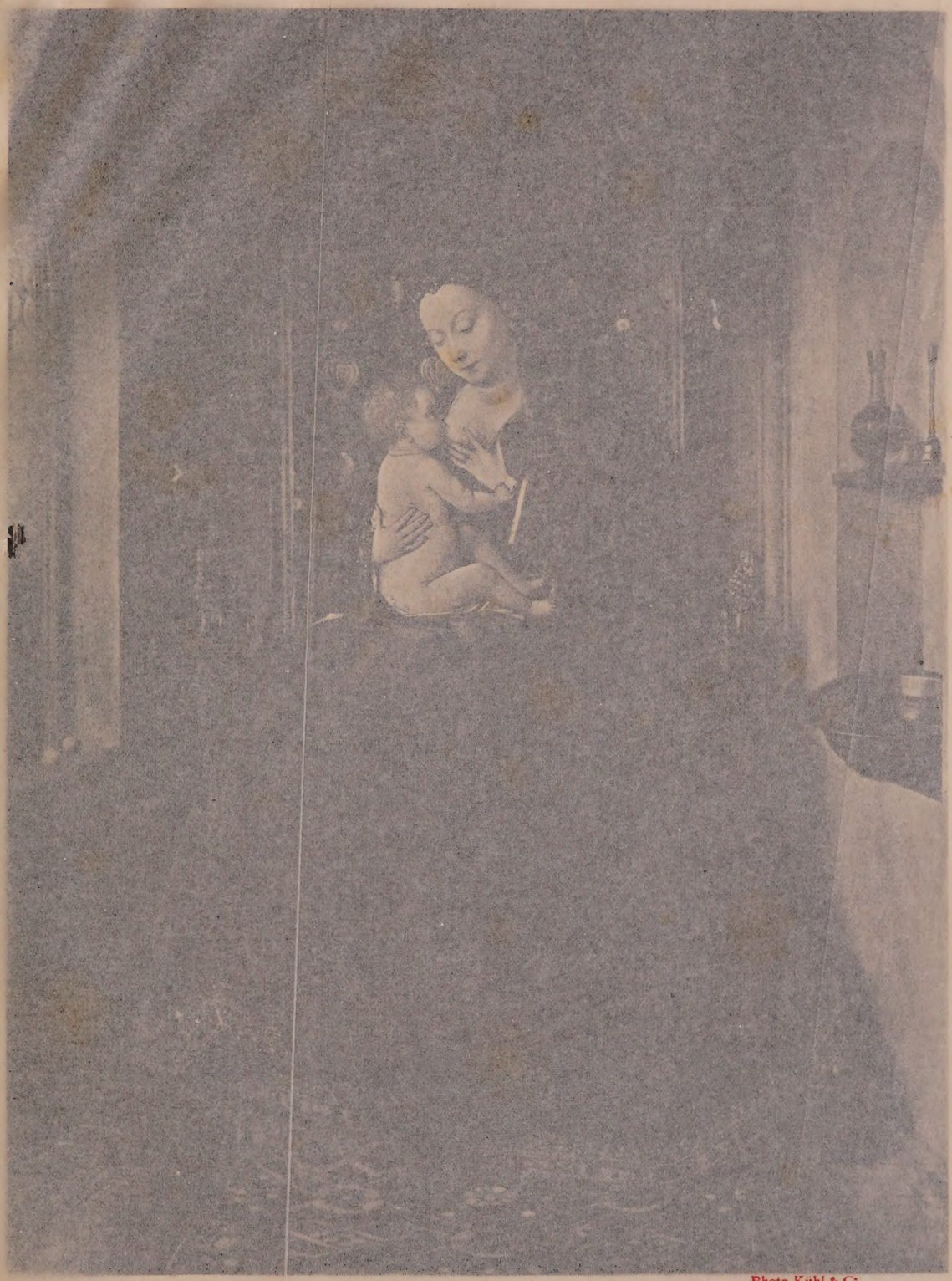


Photo Kuhl & C°

JEAN VAN EYCK
La Vierge Marie allaitant l'Enfant Jésus.
(Musée de Francfort).

dans son œuvre. Il bannit de son art les compositions historiques où les disciples de Godefroid de Claire exprimaient le mouvement et la vie, sous la forme du bas-relief. Sa tâche d'orfèvre-décorateur ne comportait, pensait-il, ni ces hauts sujets ni ces massives techniques. Mieux valait composer un décor qui convînt parfaitement à l'objet.

Dans ce domaine restreint, le frère Hugo fit preuve d'un goût très sûr. Ses couvertures de livres sont pour les pages qu'elles enferment, un parement solide, fait de cadres métalliques, sans vides. Ses reliquaires ont de fortes lignes géométriques accusées non seulement par leur relief, mais encore par les ornements végétaux qui les entourent. Quant aux croix, qui avaient de longues lignes élégantes et dont le peu d'épaisseur exigeait une enveloppe délicate, il leur réserva spécialement un frêle réseau de tiges qui croissent et verdoient dans un harmonieux désordre.

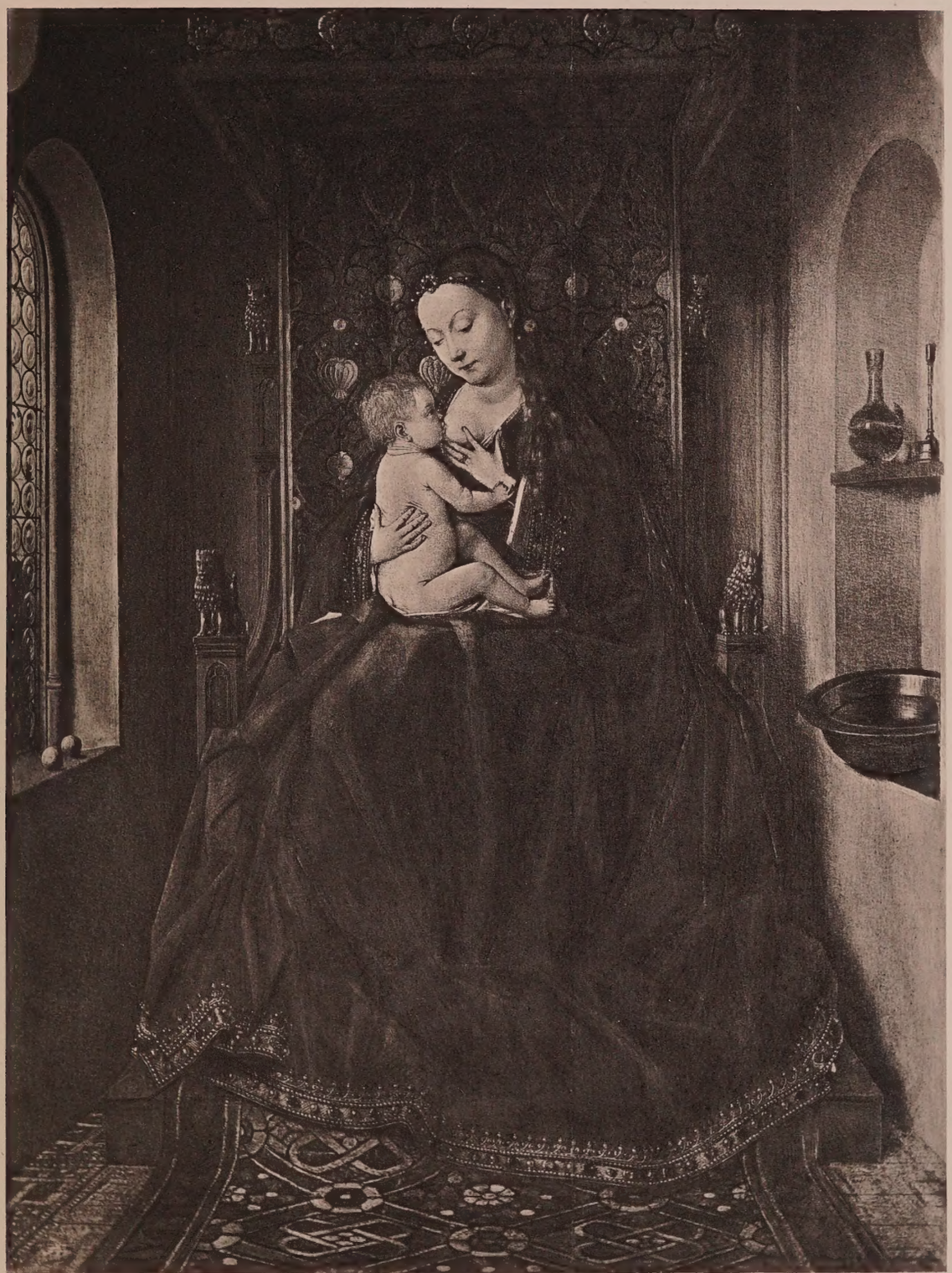
Ainsi le frère Hugo se fit un art composé de survivances parfois lointaines, plus souvent d'influences toutes proches, et qu'il marquait de sa personnalité par une façon originale d'en associer les éléments particuliers. Dans son trésor ornemental, on reconnaît des cadres antiques ; à côté, on aperçoit la faune de l'époque romane engagée dans des liens végétaux ; enfin, les broderies de tigelles entrelacées, de feuilles et de fruits mêlés, les souples rinceaux, les ceps chargés de grappes, attestaient que le bon frère avait suivi la voie indiquée par les imagiers de France. C'est ce dernier caractère qui était le plus frappant dans son art. Comme les imagiers de France, il aimait la nature pour elle-même, pour sa beauté fraîche et vivace, non plus pour les formes stylisées qu'on en dégageait auparavant et qu'on appliquait à la décoration. Il avait subi l'influence de ces grands artistes. Il représentait leur esprit. L'idéal décoratif qu'ils traduisaient autour des chapiteaux de colonnes, aux bordures des tympans, il le rendait lui, dans ses œuvres d'orfèvre.

Or, tandis que le religieux d'Oignies accomplissait sa tâche, des artistes d'une ambition plus haute que la sienne continuaient à pratiquer l'art illustré par Godefroid de Claire au XII[e] siècle.

Parmi eux, le plus grand, et le seul d'ailleurs que nous puissions citer, est Nicolas de Verdun. Son nom et sa patrie nous ont été révélés par la signature qu'il plaça sur la plus riche de ses œuvres : le retable en cuivre émaillé de Klosterneubourg, près de Vienne. En effet, on y lit l'inscription suivante : HOC NICOLAVS OPVS VIRDVNENSIS FABRICAVIT. Ce travail avait été exécuté en 1181. Nicolas s'était donc déjà fait une grande réputation par ses œuvres antérieures ; sans cela, on ne lui aurait pas confié, si loin de sa patrie, un travail d'une telle importance. La date de 1181 nous est précieuse. Mais nous pouvons lui en joindre une autre dont la signification n'est pas moindre : c'est celle de 1205, à laquelle l'artiste exécuta la châsse de Notre-Dame à Tournai, et la signa, nous le verrons, comme le retable de Klosterneubourg. On ne risque donc pas de se tromper en plaçant entre ces deux

Photo Kuhl & C[ie]

JEAN VAN EYCK
La Vierge Marie allaitant l'Enfant Jésus.
(Musée de Francfort).



dates, les années où Nicolas de Verdun était en pleine activité et en possession de tout son talent.

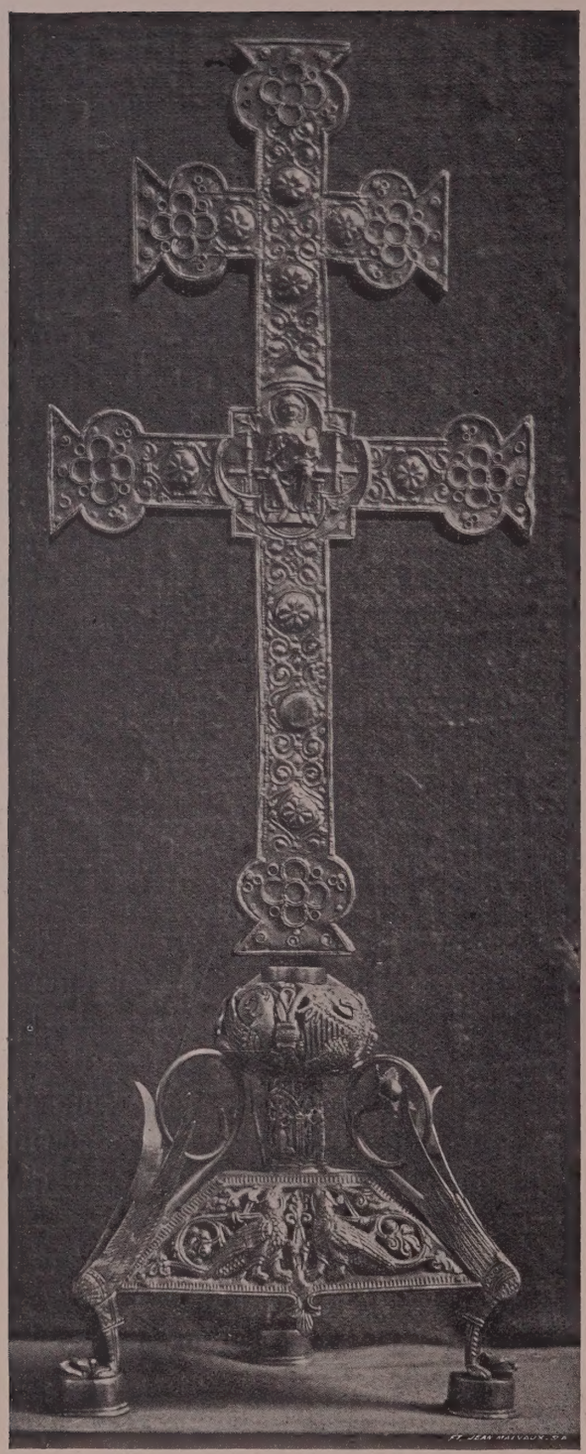
C'est là malheureusement tout ce que nous savons sur la vie et la personnalité du maître. Tout le reste, le caractère de son œuvre, la qualité de son art, nous ne l'apprendrons que par l'étude critique des monuments.

Le retable de Klosterneubourg a la forme d'un triptyque. Il est divisé en trois registres superposés dans lesquels se succèdent côte à côte 51 compartiments trilobés, encadrés de bordures architectoniques. Dans ces compartiments se trouvent représentées des scènes de l'histoire du Christ ou des tableaux empruntés aux parallèles typologiques de l'Ancien Testament. Le procédé que l'artiste a employé est celui de l'émail champlevé. Les personnages ont la couleur du champ doré ; leurs contours, les traits distinctifs des parties nues et des costumes sont relevés de pâtes colorées et tout le sujet, vigoureusement indiqué, s'enlève sur le bleu sombre de l'émail. Des figures d'anges, traitées de la même façon, remplissent les écoinçons ; des inscriptions niellées se déroulent autour de chaque tableau, pour en expliquer le sens ; d'autres inscriptions, en caractères plus grands et d'une signification plus générale, entourent le retable tout entier et séparent les registres. Enfin, une large bordure, semblable à celles qui entourent les tableaux, forme un encadrement général où se retrouvent les motifs de décoration et les procédés de technique familiers à l'émaillerie lotharingienne.

Ainsi, Nicolas de Verdun ne reniait rien du passé. Au contraire, il faisait de l'art de l'émailleur, propre à son pays, un usage plus résolu que jamais. Mais il avait trop de goût pour en épuiser sans discernement les multiples ressources. Il multiplia les couleurs, allia les procédés du champlevé et du cloisonné dans les bordures afin d'opposer nettement le cadre et le sujet. Dans les compositions figurées au contraire, il ne voulut que deux tons puissants et d'une prédominance absolue, l'or et le bleu, qui tranchaient l'un sur l'autre et pour l'effet desquels il avait composé dans les détails, les nimbes, les croix, les livres, les autels, toute une gamme de couleurs accessoires. Les lettres noires des inscriptions ajoutent une note grave à cette symphonie colorée. Le retable de Klosterneubourg apparaît au regard, brillant, somptueux et sévère, comme une paroi de la Ville céleste.

Encore n'est-ce pas la technique de l'émail qui caractérise le mieux l'art de Nicolas de Verdun. Pour le bien connaître, il faut étudier son dessin.

Il compose ses sujets simplement, avec un sentiment merveilleux de la grandeur. Il n'indique que les détails nécessaires à l'intelligence de la scène ; toute son attention est consacrée aux personnages dont il exprime d'un trait sûr, le caractère général et, pour parler ainsi, l'état d'âme momentané. Les physionomies de ces personnages sont parlantes ; leurs gestes n'ont pas seulement l'approximative vérité qui fait comprendre, mais encore la justesse éloquente qui provoque l'intérêt, parfois même



Croix reliquaire du trésor des sœurs de Notre-Dame à Namur. Travail du frère Hugo d'Oignies

l'émotion. Et surtout, voici des figures à qui l'artiste a su donner les plus belles qualités de la personne humaine : la noblesse des traits, l'élégance ou la force des statures, l'essence de vie et d'action dont le secret depuis l'antiquité semblait perdu. Sa science de l'anatomie est étonnante ; aussi en fait-il montre avec une satisfaction évidente. De plus, il a étudié la draperie, il en a observé d'après nature, les simples beautés, les souples opulences. On dirait, selon la remarque d'un de nos meilleurs archéologues (1), qu'il veut la traduire en ronde bosse, tant il la fouille de traits énergiques. « Tout est à louer, dit M. Molinier (2), dans ce monument encore trop peu connu, l'un des plus beaux du moyen-âge, l'un de ceux, à coup sûr, qui donnent l'impression d'un art absolument complet, dont de prétendus perfectionnements de la forme ne pourront qu'amoindrir l'expression. »

La châsse de Notre-Dame de Tournai était signée, comme le retable de Klosterneubourg. Au cours d'une histoire malheureuse, dont nous dirons quelques mots, toutes les inscriptions qu'elle portait ont été détruites, mais un chanoine de Tournai, Duchambge, les avait copiées au XVII[e] siècle et nous avons heureusement conservé son manuscrit. D'après ce document, on lisait au bas des longs côtés l'inscription

(1) J. Destrée, *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien au pays de Liége*, 1905, *Orfèvrerie*, p. V.

(2) Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, tome IV ; *Orfèvrerie*.

suivante : HOC OPVS FECIT NICOLAVS DE VERDVN, CONTINENS ARGENTI MARCAS VI — ANNO AB INCARN. DOMINI MCCV CONSVMMATVM EST OPVS AVRIFABRVM. Cousin, dans son *Histoire de Tournai*, reproduit la même inscription dans les mêmes termes. On ne peut donc éprouver sur la date de l'œuvre et son auteur le moindre doute (1).

Plût au ciel que nous eussions conservé la grande fierte de Notre-Dame dans son état original ! Elle nous révélerait ce dont le parfait dessinateur, l'émailleur habile de Klosterneubourg était capable dans un genre purement plastique. Malheureusement, la châsse fut détériorée très tôt. Puis, au XVIII^e siècle, elle fut remaniée d'une façon détestable. Les compositions en relief furent modifiées, au point de les rendre méconnaissables. Les émaux furent recouverts d'une dorure barbare. Autant dire que l'œuvre de Nicolas de Verdun était à peu près perdue pour nous. Car, si l'on put, par une restauration savante exécutée il y a quelque quinze ans, débarrasser les émaux de leur badigeon doré, compléter les ornements mutilés, la partie plastique du monument ne pouvait nous être rendue qu'au prix d'une réfection presque totale. Les restaurations sont parfois nécessaires, mais si fidèle qu'on soit à l'esprit et aux intentions du maître, cela ne suffit jamais pour le ressusciter à nos yeux.

Aussi nous bornerons-nous à décrire la châsse de Notre-Dame sans trop insister sur la technique du ciseleur.

La fierte a les dimensions suivantes : 1^m26 de longueur, 0^m70 de largeur, 0^m90 de hauteur de la base au sommet de la crête. La toiture, à deux pans et deux croupes, était décorée sur toute la longueur de ses lignes, d'un crêtier ornemental. Deux pommeaux surmontaient le sommet des tympans. Les compositions figurées se juxtaposent dans des cadres trilobés, séparés par des colonnettes géminées. Des bustes en haut relief remplissent les écoinçons de même que les croupes du toit. Les pans de ce dernier étaient décorés de six médaillons, trois de chaque côté, renfermant chacun un sujet traité en bas-relief. Les émaux, autant qu'on en peut juger, s'inspiraient du même esprit et de la même technique que ceux de Klosterneubourg ; à eux seuls, ils eussent constitué une signature. Les dispositions architectoniques témoignent aussi d'une proche parenté entre les deux monuments. Même les hauts reliefs, sous la tromperie de modifications tardives, laissent deviner l'artiste (2). On y reconnaît ses puissantes qualités.

Nicolas de Verdun conçoit selon les vraisemblances les plus élevées la compo-

(1) CLOQUET, *La châsse de Notre-Dame de Tournay* dans *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, p. 308.

(2) Voici l'énumération des sujets représentés sur la châsse de Notre-Dame. Pignons : l'Adoration des mages, le Christ-Roi assis entre deux anges. Faces latérales : la Fuite en Égypte, la Présentation au temple, le Baptême du Christ ; l'Annonciation, la Visitation, la Nativité. Médaillons : le Couronnement d'épines, les Limbes, la Flagellation ; le Crucifiement, les saintes femmes au sépulcre, l'Apparition du Sauveur à Madeleine. Il est à remarquer que la plupart des sujets traités dans les médaillons n'appartiennent pas à l'œuvre primitive.

sition de ses groupes ; il l'anime par les gestes résolus et justes de chacun des personnages ; il la vivifie d'une grande pensée commune à tous. Ce n'était pas assez pour lui que les acteurs de ses drames sacrés exprimassent un haut idéal religieux ; il voulait aussi qu'ils fussent vivants. De là ces anatomies exactes et ces draperies pleines de souplesse, que nous avons louées dans son dessin, mais que la ronde bosse, à n'en pas douter, faisait encore mieux valoir. De là aussi, et l'on ne saurait trop insister sur ce point, une ingénuité d'action et une sincérité d'accent, qui deviendront rares après lui.

Au vrai, Nicolas de Verdun est un artiste de transition. Tous les progrès que la statuaire gothique avait faits à son époque, on les trouve dans ses reliefs en même temps que le groupement animé et les mouvements naturels qui caractérisent la sculpture romane. Ajoutez à cela que Nicolas de Verdun était de son pays. Les compositions de la châsse de Notre-Dame permettent d'affirmer qu'il avait vu les grandes œuvres de pierre taillées aux portails des cathédrales, qu'il s'en était inspiré ; mais elles prouvent aussi qu'il avait conscience des nécessités imposées à son art, que le passé artistique de son pays n'avait pas cessé d'exercer sur lui une profonde influence, et qu'il avait personnellement le sentiment le plus délicat de la vie vraie unie à la beauté des formes.

Un artiste si remarquable ne pouvait manquer d'attirer sur lui l'attention des archéologues. Aussi voit-on s'enrichir peu à peu l'œuvre qu'il convient de lui attribuer. M. von Falke (1) rattache à son école le reliquaire de la vraie croix de l'église Saint-Mathias à Trèves et celui de l'église de Mettlach, dans la vallée de la Moselle. Le triptyque provenant de l'abbaye de Florennes, au Musée de Bruxelles, serait dû, selon M. Destrée, à un artiste appartenant au même centre que Nicolas. Enfin, il est une découverte archéologique plus importante que toutes celles que nous venons de signaler. C'est que l'orfèvre verdunois serait aussi l'auteur des vingt-quatre figures d'apôtres et de prophètes qui décorent les longs côtés de la châsse des Trois Rois, à Cologne. Le fait a été reconnu en même temps par M. Destrée et par M. von Falke. Ce dernier en a donné une démonstration lumineuse (2), dont nous indiquerons ici les principaux éléments.

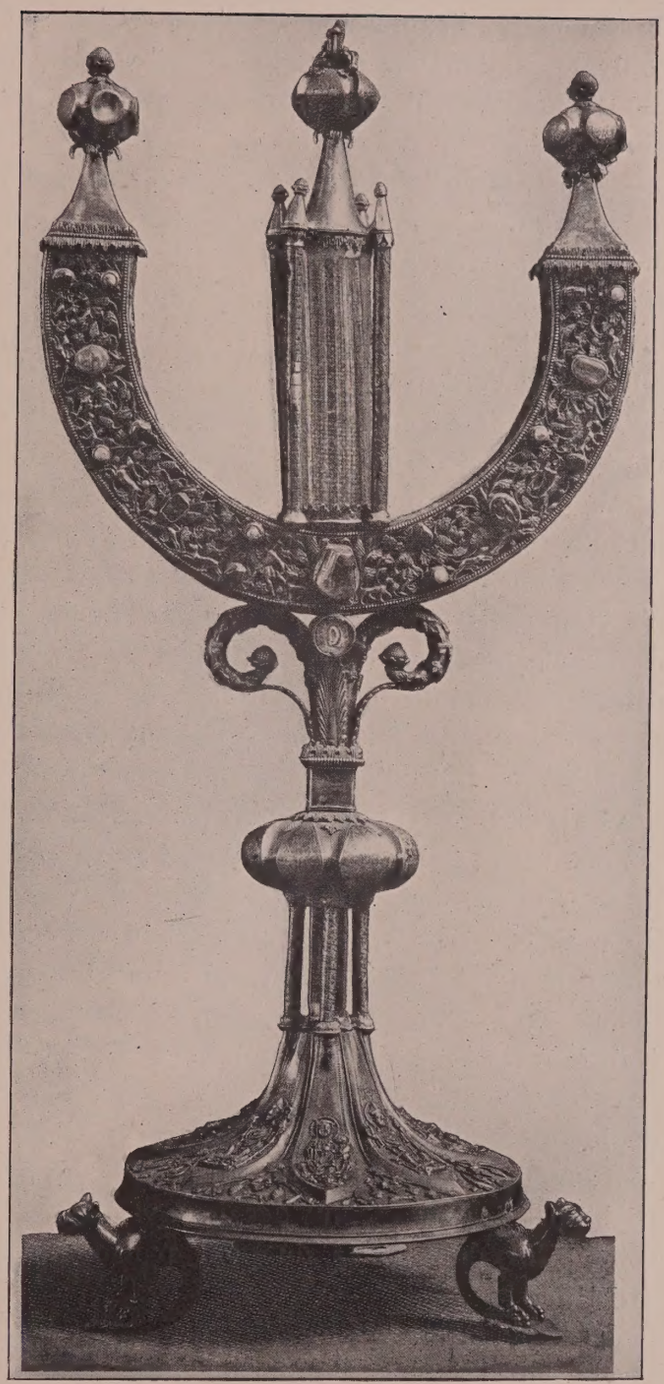
On faisait rentrer naguère la châsse des Trois Rois dans la série nombreuse des fiertes qui se rattachent d'une façon plus ou moins étroite à l'atelier colonais de Saint-Pantaléon. C'étaient à Cologne, les châsses de saint Annon (1183) et de saint Bénigne (1186), dans lesquelles commence à se manifester l'influence lotharingienne, portée en Allemagne par Godefroid de Claire ; à Aix la Chapelle, la châsse de Charlemagne (1200-1215) et la partie ancienne de la châsse de Notre-Dame

(1) Von Falke und Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 89 ; pl. 90, 91, 92.

(2) *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1905, fasc. 6. Cfr. Destrée, *Op. cit.*, note finale du tirage à part.

Epitaphe de Pierre de Molendino, décédé en 1459
(Cathédrale de St-Paul à Liége).

(après 1215), exécutées sous la direction du maître de Cologne à qui l'on doit la châsse de saint Bénigne. C'étaient même en plein treizième siècle, la fierte de sainte Élisabeth de Marbourg (1250) et celle de saint Remacle de Stavelot (1265). Mais quelle place donner dans cette série à la châsse des Trois Rois ? Elle avait été commencée en 1180, achevée peu après 1200. Or, tandis que les auteurs des monuments contemporains de Saint-Pantaléon restaient profondément attachés aux traditions colonaises, qu'ils n'adoptaient que timidement les procédés nouveaux de l'émaillerie lotharingienne, la châsse des Trois Rois témoignait dans l'emploi de ces procédés d'une science parfaite et d'une liberté absolue. Ses ornements géométriques sont ceux de la vallée de la Meuse ; on y voit l'émail cloisonné s'unir à l'émail champlevé selon l'exemple que Godefroid de Claire avait donné. Les couleurs y opposent franchement leurs tons au lieu de se dégrader doucement. Les figures épargnées dans le cuivre doré se détachent fortement sur le fond d'émail bleu. Parmi les décorations végétales, on trouve les rinceaux aimés par le style français de la dernière période romane. Et surtout, les reliefs repoussés et ciselés des longs côtés attestent une supériorité inattendue. Ils vivent par la beauté des formes, la souplesse des draperies, la puissance



Reliquaire de saint Pierre
Travail du frère Hugo d'Oignies.

du caractère, l'expression de l'âme. C'est au point que pour trouver des types équivalents dans la série des œuvres remontant par leur origine à l'atelier de Saint-Pantaléon, il faut descendre jusqu'au milieu du XIII^e siècle, à la châsse de sainte Élisabeth de Marbourg.

Ainsi, la châsse des Trois Rois doit ses caractères essentiels, ses plus hautes qualités à une école qui n'est pas rhénane. Ce ne peut être que l'école voisine, celle qui, depuis Godefroid de Claire, ne cessait de communiquer son génie au pays du Rhin. Et quel artiste nommer, sinon celui qui, entre 1180 et 1205 précisément, exécutait les deux chefs-d'œuvre qui rappellent le plus la châsse des Trois Rois, Nicolas de Verdun ?

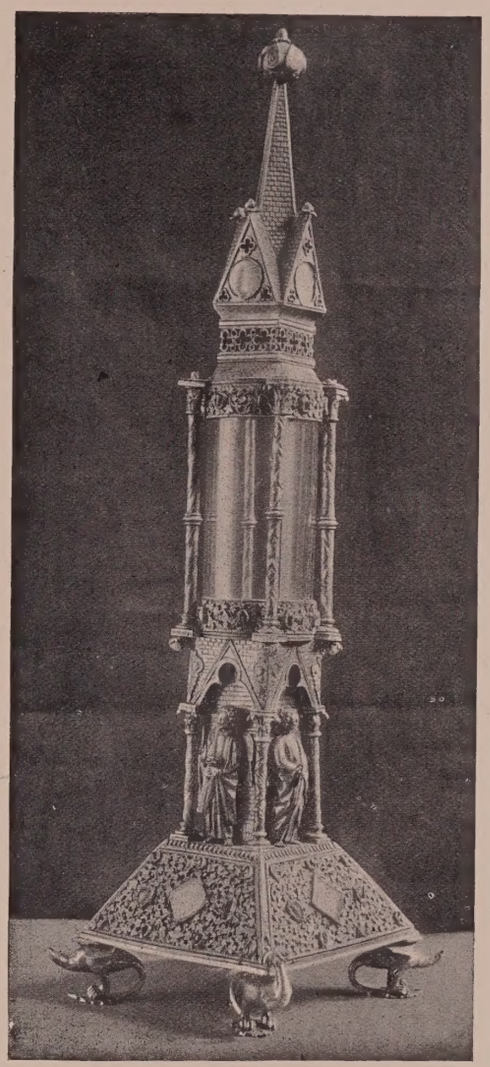
Trois chefs-d'œuvre reconnus, une école nombreuse, un art puissant et original, voilà ce qui, désormais, restera inséparable du nom de Nicolas. Et Verdun, sa ville natale, occupera une place de choix parmi les villes lotharingiennes qui jouèrent un rôle dans le développement de l'orfèvrerie religieuse au moyen âge.

M. von Falke n'hésite pas à faire séjourner l'artiste à Cologne, après son départ de Vienne. Il aurait dirigé pendant quelque temps l'atelier de Saint-Pantaléon, devenant ainsi le successeur étranger des Eilbert et des Frédéric. Il aurait assumé la direction générale du travail dans la châsse des Trois Rois. Quant aux apôtres et aux prophètes des longs côtés, ils sont, comme nous l'avons vu, de sa main.

Tout ce qui précède est de nature à faire comprendre l'état des arts industriels au XII^e et au XIII^e siècle dans les vallées de la Meuse et du Rhin. Non seulement les maîtres passaient de l'une dans l'autre, portant avec eux les procédés particuliers de leur pays, mais autant il y avait de villes et même d'ateliers, autant il y avait de points attractifs qui concentraient les tendances diffuses, les influences immédiates ou lointaines pour en faire un libre usage et les renvoyer à leur tour. Une même région comprenait plusieurs écoles étroitement apparentées. Au dessus d'elle, était le pays tout entier dominé par des traditions essentiellement pareilles. Et les pays eux-mêmes communiquaient entre eux par le rayonnement des villes et le génie des maîtres. Verdun, Trèves et Coblence paraissent inséparables. Cologne doit une partie de son lustre artistique au pays de Liége. Aix-la-Chapelle et Maestricht, placées aux confins des deux vallées, reflètent leur double influence. C'étaient comme les deux piles du pont par où se faisaient les plus notables échanges artistiques.

L'école d'Aix-la-Chapelle surtout est intéressante à étudier à ce point de vue. Ayant subi l'influence lotharingienne en même temps que l'école colonaise, elle se trouva dès ce moment orientée. Elle alla son chemin et ne cessa désormais d'attacher à ses pas la plupart des écoles voisines. Elle supplanta Cologne dès le commencement du XIII^e siècle. En effet, la châsse de Charlemagne (1200-1215) et celle de Notre-Dame, achevée vers 1235, peuvent être considérées comme les modèles

générateurs d'une série de monuments où se placent chronologiquement la châsse de sainte Ode d'Amay, la châsse de Notre-Dame de Huy, celles de sainte Élisabeth de Marbourg (1250) et de saint Remacle de Stavelot (1265). En réalité, la vallée de la Meuse avait beaucoup plus donné à la vallée du Rhin, qu'elle n'en avait reçu, puisqu'elle avait renouvelé son art à la fin du XII[e] siècle ; mais cinquante ans après, il n'y avait pas d'école plus célèbre que celle d'Aix, pas d'œuvre plus admirée des artistes, plus révérée des populations, que la châsse enfin achevée de Notre-Dame. Le Rhin fit naître alors dans la vallée voisine quelques-uns des plus beaux monuments que nous possédions. Qui ne le sait ? Toute histoire de l'art est faite de ces vicissitudes d'influences.



Reliquaire de la vraie croix
Église de Walcourt.

La châsse de sainte Ode, dans l'église d'Amay, ne paraît pas remonter plus haut que 1225. Elle a la forme d'un sarcophage à double versant (longueur 1[m]04; largeur 0[m]44 ; hauteur 0[m]59). Les deux pignons représentent les figures de sainte Ode et de saint Georges dans des arcades trilobées. Chaque face latérale est divisée en arcatures cintrées reposant sur des colonnettes géminées et chacun des compartiments ainsi formés renferme une figure d'apôtre. Les versants du toit sont décorés de six plaques d'argent rectangulaires, aux reliefs repoussés et ciselés. Trois de ces compositions se rapportent à la vie de sainte Ode ; les trois autres à la vie de saint Georges.

L'œuvre n'est pas luxueuse, mais fut exécutée par un artiste excellent. Elle mériterait une étude approfondie. Ses dispositions architectoniques, les ornements des crêtes, la forme des colonnes et des chapiteaux, les champs rectangulaires du couvercle imposeraient, pensons-nous, un rapprochement avec la châsse de Charlemagne. Mais on reconnaîtrait que les figures en relief se rattachent à des conceptions et à une technique toutes différentes. Les personnages y ont plus d'ampleur et de poids ; leurs tailles sont plus courtes ; les draperies de leurs vêtements sont traitées

avec plus de variété et de souplesse. D'autre part, les écoinçons, entre les arcades ne portent pas de bustes, comme à Aix, mais sont couverts d'un réseau de filigranes rivés sur le fond et relevés de pierres serties. Il n'y a qu'un nom, semble-t-il, auquel on puisse penser devant la châsse de sainte Ode : c'est celui d'Hugo d'Oignies. Il va de soi qu'il n'en est pas l'auteur ; mais les procédés qu'il employa, la conception qu'il eut des personnages et de la draperie se retrouvent ici combinés avec des influences allemandes et les traditions du pays de Liége. Une des œuvres d'Hugo est de 1220. C'est vers cette date, mais un peu plus tard, que nous placerions la châsse de sainte Ode.

Il est beaucoup plus difficile d'assigner sa place à la fierte de Notre-Dame de Huy. M. Destrée reconnaît l'influence qu'a exercée sur elle la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, mais la croit bien antérieure à celle de saint Remacle de Stavelot (1). Pour M. von Falke, au contraire, l'influence d'Aix n'est pas évidente. La châsse de Huy ne serait qu'une imitation de celle de saint Remacle, faite suivant des conceptions générales et des procédés particuliers propres à l'école namuroise. La première opinion nous paraît bien plus vraisemblable. C'est d'Aix-la-Chapelle que provient la ligne ininterrompue des tympans triangulaires qui surplombe le vide au dessus des apôtres, et par laquelle on remplaça les arcades cintrées de l'époque antérieure. De là encore, par une voie plus ou moins directe, viendraient beaucoup d'ornements géométriques combinés avec les émaux, le motif ornemental des crêtiers, la forme des pommeaux, les ornements imprimés sur le fond, derrière les figures d'apôtres.

Là d'ailleurs paraît se borner l'influence de la grande œuvre rhénane. On ne retrouve à Huy ni ses pignons latéraux, ni ses colonnettes géminées, ni le riche emploi des filigranes. L'orfèvre reste fidèle dans son plan à la forme habituelle du pays lotharingien. Il conserve ses procédés, notamment celui des nielles, étrangers à l'art rhénan. Quant aux figures d'apôtres, sur les faces latérales, nous ne croyons pas que leurs caractères soient dûs à une interprétation des apôtres de Stavelot, dans un travail moins soigné. Il apparaît plutôt qu'elles occupent entre ces derniers et les figures d'Amay, une place intermédiaire. Si le maître qui les exécuta avait connu la châsse de saint Remacle, il n'aurait pas transformé la souplesse en raideur dans les attitudes et les gestes ; il aurait accusé le caractère général et non pas recherché, comme il l'a fait, des physionomies particulières. Au surplus, ses draperies ressemblent étonnamment à celles des apôtres de la fierte de sainte Ode. Il est possible que la châsse de Notre-Dame de Huy ne soit séparée de celle de saint Remacle, que par un petit nombre d'années, mais elle relève, à n'en pas douter, d'un autre atelier.

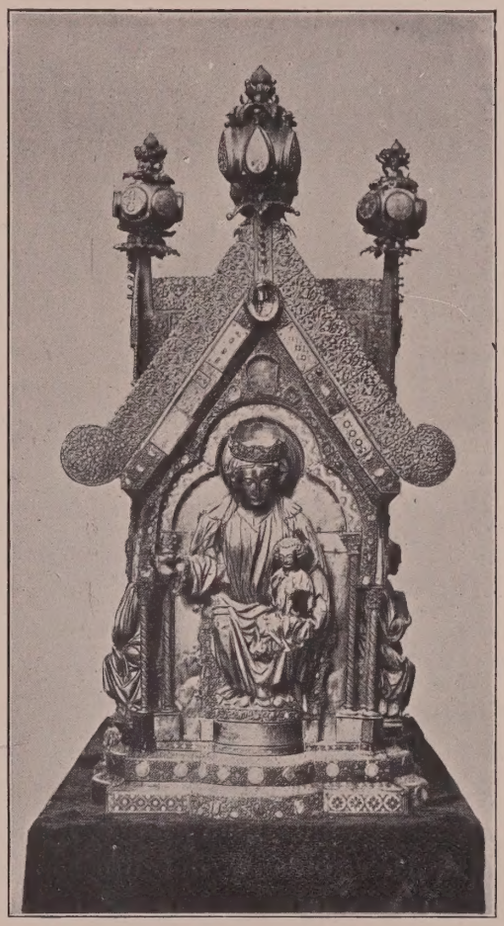
(1) Destrée, *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien au pays de Liége*, 1905, *Orfèvrerie*, p. VIII.

(2) Von Falke und Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 104, fig. 39.

Peintures murales de la chapelle du château de Ponthoz.

Elle a subi à un moindre degré les mêmes influences ; avec un art moins parfait, elle reste bien plus fidèle à la tradition du pays mosan.

La date précise de la fierte de Huy nous échappe. Il n'en est pas de même, heureusement, pour la châsse de saint Remacle de Stavelot. On sait en effet, par un document contemporain, les lettres de deux bénédictins de Stavelot, que Henri de Gueldre, abbé de leur monastère et en même temps élu de Liége, avait résolu en 1263, de faire exécuter une nouvelle châsse, pour y déposer les ossements de saint Remacle. Ceci fut fait. La translation des reliques eut lieu, apprenons-nous, avant 1268. Ainsi, le monument que nous possédons aurait été exécuté entre ces deux dates. Il convient d'en faire ici une description sommaire.



Pignon de la châsse de sainte Élisabeth de Marbourg

Il est en cuivre doré et émaillé. Ses proportions sont les suivantes : longueur $2^{m}07$; largeur $0^{m}60$; hauteur $0^{m}94$. Les deux pignons présentent comme cadres des figures un arc trilobé surmonté d'un fronton à double rampant. L'un représente le Christ bénissant, avec cette légende que l'on trouve déjà dans la châsse de Notre-Dame d'Aix : † SOLVS AB ETERNO CREO CVNCTA, CREATA GVBERNO †. L'autre montre la Vierge assise, tenant l'Enfant. Elle est voilée et porte une couronne fleuronnée, ornée de filigranes et de pierreries. Sur le nimbe, derrière sa tête, on lit ces mots : TV MICHI NATE PATER ET TV MICHI FILIA MATER. Les faces latérales sont divisées en compartiments trilobés et surmontés de tympans triangulaires. Les piédroits des archivoltes ont d'un côté la forme de piliers engagés et sont décorés de rinceaux d'or sur fond bruni ; de l'autre côté, ces piédroits sont marqués par deux colonnettes supportant les rampants. Au centre de la face principale, se trouve saint Remacle ; sur l'autre face et au même endroit, saint Lambert. Les apôtres se juxtaposent à leurs côtés. Les lignes du toit ont leur décoration habituelle de crêtiers et de pommeaux. Sur chacun des versants sont encastrées dans des cadres, quatre plaques d'argent repoussé : elles représentent des scènes de la vie du Christ. Et partout, le

long du socle, des gables, des rampants, des cadres, autour des pommeaux et des plinthes, les plaques émaillées s'associent aux rinceaux, aux pierres bien serties, au réseau des filigranes. Nous avons ici le chef-d'œuvre le plus somptueux de l'orfèvrerie lotharingienne au XIII^e siècle.

A ne considérer que les procédés techniques, l'emploi des ornements et des motifs de décoration dans le métal et l'émail, l'œuvre indique clairement les modèles de son auteur : c'est la partie récente de la châsse de Notre-Dame d'Aix et la châsse de sainte Élisabeth de Marbourg (1). Mais la partie architectonique est plus originale, ou, si l'on veut, plus fidèle à la tradition. C'est ainsi qu'il n'y a pas de transept dans la châsse de saint Remacle, bien que ses dimensions eussent aisément permis d'en établir un. Sous les rampants proéminents des faces latérales, les apôtres sont surmontés d'arcades trilobées détachées du fond, procédé employé à Huy, à Marbourg, mais non pas à Aix. D'autre part, n'est-il pas à remarquer que si les plaques repoussées du toit ont toutes la forme rectangulaire, celles d'un des côtés sont divisées à l'intérieur par des colonnettes, des arcades cintrées, et ainsi réparties dans des cadres, tandis que de l'autre côté, les tableaux se développent sur toute la surface de la plaque? On dirait que deux influences toujours rivales se disputent la châsse de saint Remacle : celle de la Meuse représentée par les fiertes de sainte Ode et de Notre-Dame de Huy, et celle du Rhin avec les grands monuments d'Aix-la-Chapelle et de Marbourg.

Pour ce qui est des personnages, ils n'ont plus guère de ressemblance avec ceux d'Aix-la-Chapelle. Influence de l'époque, pense M. von Falke, et du grand souffle gothique. Sans doute, mais nous pensons qu'il y a là surtout une influence du pays. Les apôtres de Stavelot s'opposent à ceux d'Aix-la-Chapelle ou de Marbourg, à peu près dans la mesure où ils se rapprochent des apôtres de Huy et d'Amay. Ceux de la première famille sont grands, robustes et raides dans des draperies symétriques ; ceux de la seconde au contraire sont petits, massifs, et ont je ne sais quelle tendance à s'abandonner dans des draperies aux plis plus variés et plus souples.

Il en résulte que la châsse de saint Remacle ne devrait pas être attribuée à l'atelier d'Aix-la-Chapelle, mais bien à l'un de ces ateliers lotharingiens qui depuis le commencement du XIII^e siècle, ne cessaient de porter leur regard et de tendre leur esprit vers la cité de Charlemagne.

A la suite de ces grandes œuvres du pays lotharingien, nous ne ferons que citer la châsse de saint Éleuthère, de Tournai (1247). Elle échapperait même à cet exposé, si l'on n'y reconnaissait plus d'un détail emprunté à la châsse de Notre-Dame que Nicolas de Verdun avait exécutée quarante ans auparavant. Avec elle, nous nous éloignons des centres lotharingiens où le grand art de l'orfèvrerie religieuse avait

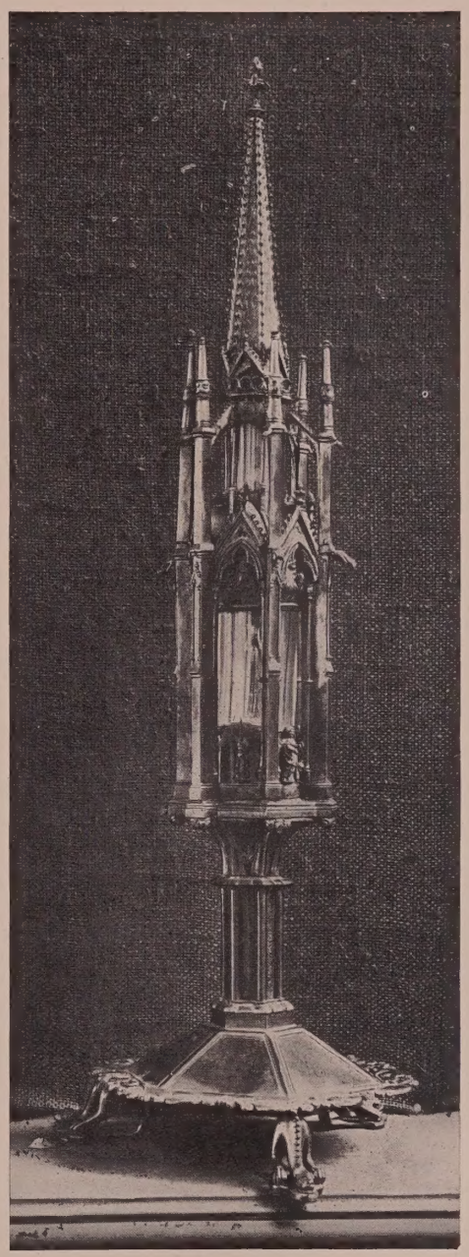
(1) Cfr *Revue de l'Art chrétien*, année 1892, p. 377.

le plus merveilleusement fleuri au moyen âge. Nous entrons dans le domaine du gothique français.

Au XIVe siècle, on avait généralement cessé d'exécuter des châsses monumentales dans la vallée de la Meuse. L'art de l'émaillerie se transforma pour répondre à de nouveaux besoins. Les rares artistes qui continuèrent de ciseler l'or et l'argent pratiquèrent cet art comme une sorte de statuaire, et se bornèrent à imiter les œuvres de pierre ou de bois, ainsi que le voulait le goût du temps. Ils n'avaient plus de personnalité bien accusée. Le génie des orfèvres mosans qui était fait d'une foncière originalité et d'une constante indépendance à l'égard de l'étranger, semblait usé par deux siècles d'activité. Il agonisait et, avec lui, le grand art qu'il avait si longtemps animé.

Encore faut-il remarquer que l'orfèvrerie religieuse continua de manifester une grande activité dans l'exécution des menus objets du culte.

On n'a pas oublié quelle était la beauté de ces objets à l'époque de Godefroid de Claire. Ils empruntaient leurs caractères en même temps aux métaux et à l'émail; ils avaient une merveilleuse variété de formes, car les orfèvres du XIIe siècle n'avaient pas encore subi la tyrannie des canons architectoniques. Enfin, par tout ce qui constituait leur forme et leur couleur, ils attestaient clairement leur pays d'origine.



Reliquaire ostensoir du trésor des sœurs de Notre-Dame à Namur.

Ce fut l'âge le plus brillant de l'orfèvrerie liégeoise, c'est-à-dire, celui où elle fut le plus variée et le plus originale. Sans doute, l'art national se devait de réaliser de nouveaux progrès. Mais, renoncer, comme on le fit, à tant de ressources précieuses, simplifier la technique, sacrifier toute forme qui n'avait pas son modèle dans l'architecture, c'était appauvrir et, en quelque sorte,

faire déchoir le métier d'orfèvre. Les artistes mosans furent entraînés par la tendance générale de leur époque. Leur originalité en devait bientôt souffrir.

Qu'on se rappelle les œuvres du frère Hugo ! Rien n'est plus riche, plus délicat, rien n'est plus original même, si l'on veut entendre par là que les ateliers étrangers n'ont rien produit de semblable. Cependant, l'émail tend à disparaître au profit des cabochons et des pierres incrustés dans le métal (1) ; les motifs de décoration imitent la flore qui venait d'éclore dans les cathédrales de France. Cet art qui avait consenti à tant de sacrifices, était incapable de se perpétuer longtemps sous les formes qu'il avait choisies. Il dura juste assez pour jeter quelques rayons de gloire, puis s'éteignit comme une étoile tardive, quand vient le jour.

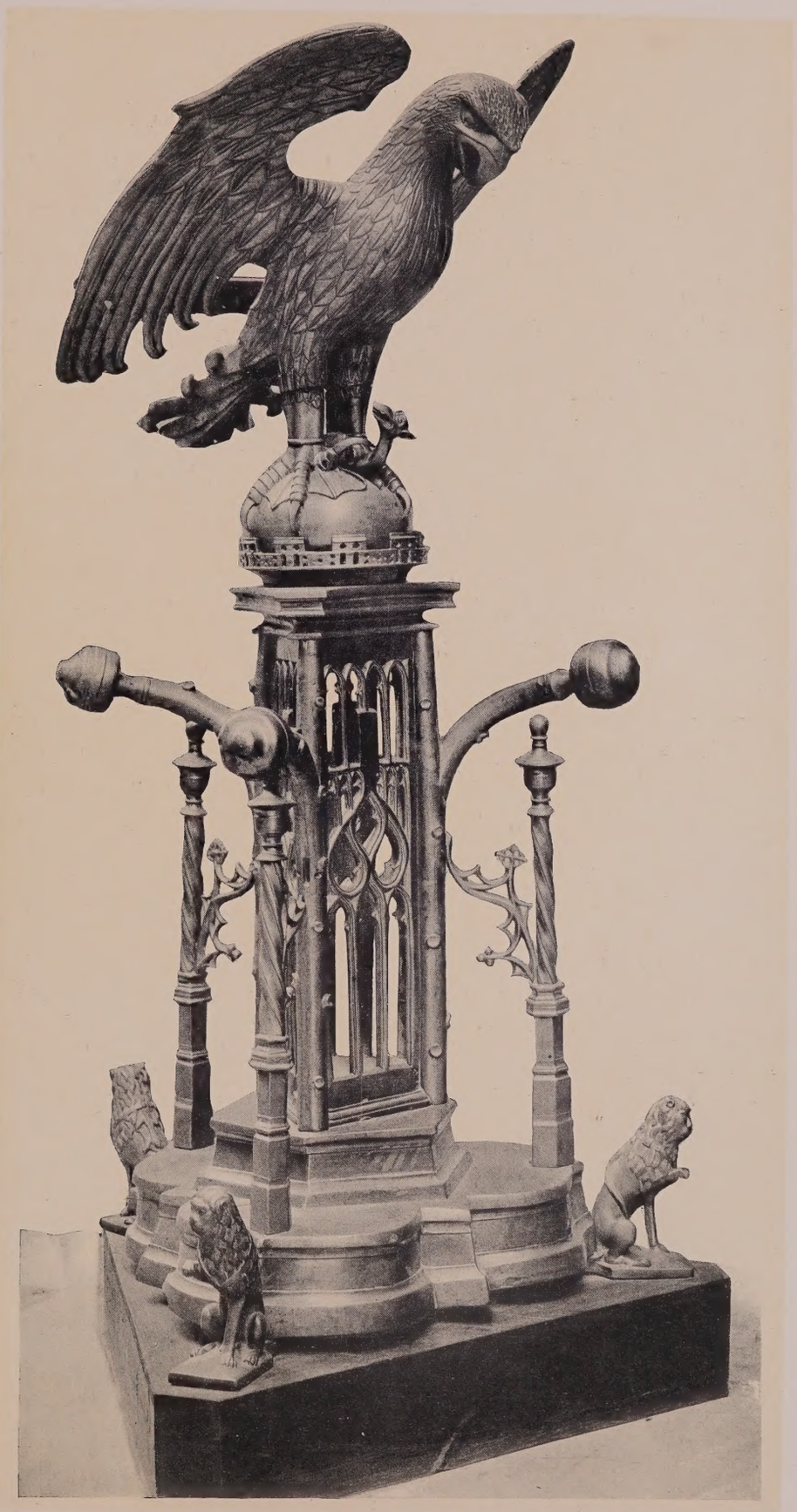
Dès le milieu du XIII^e^ siècle, le style ogival commença de régner sans partage sur la petite orfèvrerie religieuse. A partir de la même date aussi, les produits de tous les ateliers commencèrent à se confondre. On en jugera par les fameuses pièces d'orfèvrerie qui furent offertes en 1267 par le roi saint Louis au couvent des Dominicains de Liége. C'est deux croix reliquaires et une couronne, envoyées en même temps qu'une relique insigne, « une des espines de la couronne du Sauveur du monde » (2). Il semble bien prouvé aujourd'hui que ces joyaux sont de travail liégeois. En effet, les anges de la couronne déployant des phylactères, l'emploi des cabochons, la décoration des croix rappellent quelques souvenirs de l'art lotharingien. Mais on avait hésité longtemps avant de se prononcer, et de bons archéologues avaient pu s'y tromper (3).

A la fin du XIII^e^ siècle, les transformations essentielles étaient accomplies. L'architecture imposait partout ses lois à l'art des orfèvres. Les châsses étaient construites comme des églises. On restreignait dans les objets du culte, la part faite jusqu'alors à la décoration ; on leur donnait, non sans quelque sécheresse, l'élancement des édifices gothiques, leur construction logique, leur esprit de verticalité. Du XIV^e^ au commencement du XVI^e^ siècle, ce fut un thème définitif duquel chaque pays, ou plutôt chaque artiste, savait tirer mille variations. Les orfèvres liégeois, comme on le verra par les spécimens reproduits plus loin, faisaient toujours preuve de beaucoup d'élégance, de délicatesse et de goût.

(1) Le pied du reliquaire reproduit à la page précédente, et dans lequel on reconnaît l'art du frère Hugo, est formé de plaques émaillées, encadrées dans le métal.

(2) Ces objets, aujourd'hui à Dresde, appartiennent à la maison royale de Saxe.

(3) J. Helbig, *La Sculpture et les Arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, p. 76.



Lutrin Aigle de Jean de Hamal.

CHAPITRE XII

Les artistes mosans du XIVe et du XVe siècle a l'étranger. — Hubert et Jean Van Eyck. — Les frères Manuel de Limbourg. — Jean Pepin de Huy. — Hennequin de Liége.

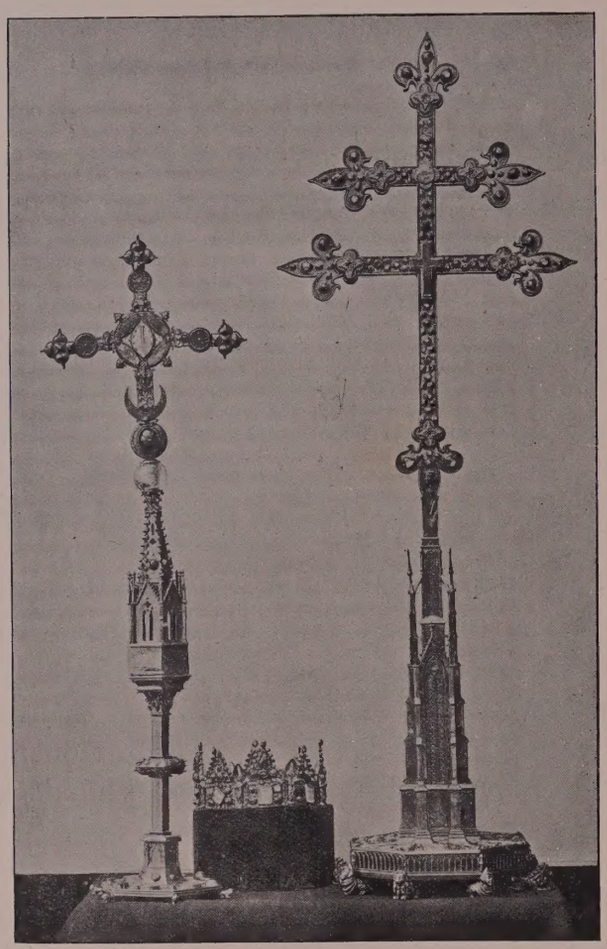
NOUS ferons remarquer au lecteur que, dès les premiers chapitres de cette étude, nous l'avons entretenu longtemps en examinant les monuments de l'art du métal et les progrès de cet art sur les bords de la Meuse. L'importance que prennent ces monuments dans l'histoire de l'art de la région que nous étudions ne permet pas de ménager la place qui leur est due.

En abordant dans ce chapitre l'étude des maîtres de la statuaire et de la peinture, nous devrons les suivre dans des régions lointaines, où ils se sont illustrés au point que, appartenant à l'histoire du monde, on a parfois contesté au pays qui les a vu naître, le droit de les revendiquer pour ses enfants. En tête de ces maîtres exilés nous devons inscrire les noms des frères Van Eyck et des frères de Limbourg.

Pour les premiers, l'éclat de leur nom répandu au loin a éclipsé celui de la modeste cité qu'ils ont immortalisée, en adoptant, comme cela s'est fait souvent au moyen âge, pour leur propre nom, celui de la ville où ils avaient vu le jour. Les savants et les historiens d'art ont, surtout depuis un demi-siècle, dirigé leurs recherches vers l'étude de ces maîtres ; malgré le peu de faits certains et le petit nombre de dates précises que l'on a pu recueillir, des volumes ont été écrits sur leur vie et sur leurs travaux. Nous ne pouvons que résumer le fruit de ces investigations et renvoyer le lecteur aux livres dont les Van Eyck sont l'objet ; il s'agit seulement de rappeler ici les titres qui ont mérité aux deux frères le monument que leur a érigé la ville de Maeseyck, et de leur donner la place qu'on ne peut leur refuser dans une étude sur l'art mosan.

La ville de Maeseyck, à l'époque où s'y trouvait la famille des célèbres frères, faisait partie de la principauté de Liége. Hubert, l'aîné, naquit en 1366. La vie de ce maître, dont le renom a pendant longtemps été éclipsé par celui de son frère Jean, est restée obscure. On ignore à quelle époque et sous quelle influence il a quitté sa

ville natale ; on ne sait auprès de quel peintre il a fait son apprentissage. Il semble probable toutefois qu'il a visité l'Italie ; mais les archéologues qui ont émis cette opinion, la basent exclusivement sur certains détails remarqués dans les tableaux qui lui sont attribués ; elle n'est étayée sur aucun texte écrit. Ce qui est peut-être plus regrettable c'est que, malgré de nombreuses controverses, on n'a pu établir encore avec exactitude quelle est son œuvre, et en faire le départ de l'œuvre de son frère Jean. Il est certain toutefois que Hubert a passé une bonne partie de sa vie à Gand et qu'il y est mort. C'est à lui que fut commandé le célèbre polyptyque de l'Agneau mystique, dont le travail était très avancé quand la mort vint surprendre l'artiste ; son œuvre fut achevée par son frère Jean. Une inscription peinte sur l'encadrement des panneaux constate le fait. Hubert fut inhumé le 18 septembre 1426, dans la chapelle à laquelle son grand retable était destiné. Le chronogramme fixé par les lettres numérales de l'inscription peinte sur le cadre du polyptyque, rappelle que ce dernier fut placé le 6 mai 1432.



Reliquaires monstrances et couronne donnés aux Dominicains de Liége par saint Louis

Malheureusement cette inscription, couverte d'une couleur uniforme pendant longtemps, a subi un nettoyage et des retouches : son texte n'est pas à l'abri des contestations. On sait dans quel état de mutilation est arrivée jusqu'à nous cette composition magistrale, l'œuvre la plus considérable peut-être que l'art de la peinture ait produite de ce côté des Alpes. Les panneaux entourant le centre du retable, en ont été détachés et après ce démembrement, ils ont été divisés. Les panneaux des volets se trouvent actuellement au Musée de Berlin. Deux panneaux représentant Adam et Ève ont été cédés au Musée royal de Bruxelles. Seule la partie centrale représentant la glorification de l'Agneau mystique, le Christ, la Vierge Marie, et

le chœur des anges est restée en place. Mais précisément cette partie de l'œuvre, que l'on est généralement d'accord pour attribuer au pinceau de Hubert, suffit pour donner la mesure du génie de ce maître.

On ignore la date de la naissance de Jean Van Eyck ; en revanche d'assez nombreux détails de sa vie sont connus. Il en est de même de ses œuvres : plusieurs de ses peintures sont signées.

On admet généralement que, d'une vingtaine d'années plus jeune que Hubert, il a été l'élève de celui-ci. Son premier protecteur fut Jean de Bavière, élu prince de Liége en 1390, à l'âge de 17 ans. Il est très probable que Jean Van Eyck entra en relations avec l'élu de Liége lorsque ce dernier, ayant pris possession de son siége, était plus préoccupé de mener joyeuse vie que de gouverner avec sagesse et équité ; aussi ses sujets étaient-ils fréquemment en révolte contre leur prince ; ils l'obligèrent même à se réfugier à Maestricht, ville située à quelques lieues de Maeseyck, et ils l'y assiégèrent. Lorsque le prince eut le dessus, il se montra très cruel envers les vaincus ; ce qui n'augmenta pas sa popularité. Enfin, ne pouvant se résoudre à prendre les ordres et à se faire sacrer évêque, il résigna son évêché en 1418, pour épouser Elisabeth de Gorlitz, veuve d'Antoine de Bourgogne, et alla s'établir en Hollande.

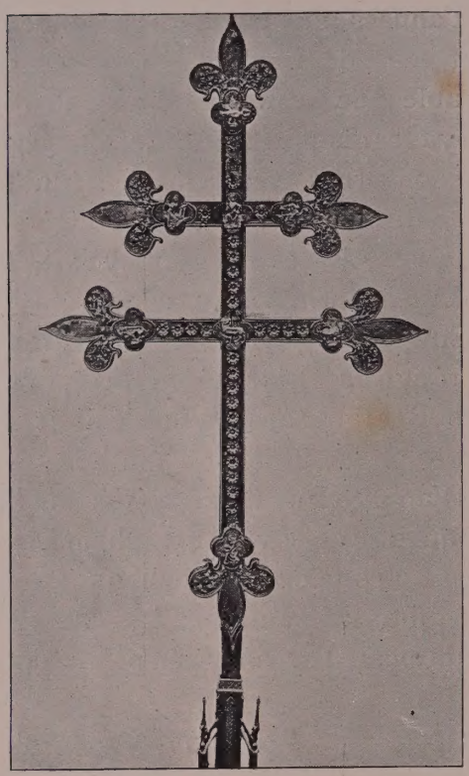
La première mention qui soit faite de Jean Van Eyck à l'aide de documents certains, le désigne comme attaché à ce prince en qualité de « varlet de chambre », charge qui répond à peu près dans la langue moderne à celle de chambellan.

Jean Van Eyck a vécu à La Haye du mois d'octobre 1422 au mois de septembre 1424, recevant une pension de Jean de Bavière, qui possédait un vaste palais dans cette ville.

Après la mort de ce prince, survenue en 1425, Jean Van Eyck fut nommé peintre de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, par lettres-patentes datées de Bruges, le 19 mai 1425. Il demeura au service du duc jusqu'au mois de janvier 1438. Jean n'était pas seulement peintre en titre du duc ; celui-ci lui confia différentes missions, dont le but n'a pas été éclairci, et qui, aux termes mêmes des comptes allouant au peintre des sommes assez importantes pour l'indemniser de ses frais de voyage, devaient rester secrètes. Il est probable toutefois que le talent du peintre était pour quelque chose dans ces messages, et qu'il s'agissait de peindre le portrait des princesses dont le duc se disposait à solliciter la main. Ce fut le cas notamment lors de l'ambassade envoyée par Philippe le Bon à Jean Ier, roi de Portugal, pour demander sa fille Isabelle en mariage, ambassade dont le peintre fit partie. Ce voyage dura quatorze mois, du 19 octobre 1428 au 25 décembre de l'année suivante. Jean Van Eyck ayant vécu ainsi sous un autre climat et vu les productions d'un art différent de celui de son pays, il est probable que ce séjour à l'étranger n'est pas resté sans influence sur les œuvres du maître postérieures à cette époque.

On a peu d'éléments pour déterminer la suite chronologique dans laquelle se sont succédé les peintures de cet admirable artiste ; cependant, comme nous l'avons dit, quelques-uns de ses tableaux sont datés.

Il est probable que, même avant d'achever l'Agneau mystique, en 1428, Jean Van Eyck vint s'établir à Bruges, alors la ville des arts et du commerce, de l'industrie et du luxe. Il y acheta une maison en 1431, et y vécut entouré d'une grande considération. Le duc de Bourgogne visita son atelier ; le bourgmestre de la ville et son conseil se rendirent également chez le maître, pour y examiner ses travaux, le 17 juillet et le 16 août 1432.



Partie supérieure du reliquaire monstrance de la vraie Croix

Pendant son séjour à Bruges, Jean Van Eyck se maria, et Philippe le Bon voulut être le parrain de son premier enfant ; à cette occasion, il fit don à l'artiste de six tasses en argent, dont on a conservé le compte, daté du 30 juin 1434. Le duc dota également une de ses filles, nommée Liévine, lorsque, longtemps après le décès de son père, elle alla prendre le voile au monastère d'Aldeneyck, retournant ainsi à la ville d'où sa famille était issue.

Jean Van Eyck, qui avait quitté le service du duc, est mort à Bruges, le 9 juillet 1440. Son corps, enterré d'abord dans le pourtour extérieur de l'église Saint-Donatien, fut deux ans plus tard déposé à l'intérieur de l'église, auprès des fonts baptismaux.

Je ne ferai pas ici l'énumération des peintures du maître, qui pour la plupart peuvent être qualifiées de chefs-d'œuvre : des livres, presque populaires et accessibles à tous donnent à cet égard des informations recueillies généralement à bonne source.

Il ne semble pas qu'un des deux frères soit retourné au pays natal, et il est certain qu'ils n'y ont pas exercé d'influence immédiate sur le développement des arts. On est généralement d'accord pour dénier à Jean l'invention de la peinture à l'huile, connue longtemps avant lui ; mais il en a perfectionné la mise en œuvre : par leur génie les deux Van Eyck ont montré le parti que l'on pouvait tirer de ce procédé, et ils l'ont vulgarisé. Mais ce n'est pas dans l'ordre matériel des perfectionnements techniques qu'il faut chercher la raison d'être de l'évolution qui se produisit alors dans le domaine de l'art.

JOACHIM PATINIER, d'après un dessin d'Albert Dürer
(Musée de Weimar).

Avec les Van Eyck un ordre de choses nouveau s'établit : la peinture devient indépendante des monuments ; elle se trace son propre cadre. Loin de n'être que la parure des murs dont jusqu'alors elle respectait les surfaces en les ornant, en les faisant pour ainsi dire parler au peuple, dorénavant la peinture voudra créer l'illusion, donner le change sur les espaces et faire oublier la surface sur laquelle l'artiste a développé sa création. Son étude s'attachera à l'observation des phénomènes de la densité de l'air, du jeu de la lumière et des ombres sur les corps solides ; à l'effet réciproque des couleurs gagnant une valeur particulière par l'opposition des contrastes ou s'harmonisant par les reflets. La perspective linéaire et aérienne est inventée ; le but de l'art devient souvent l'imitation de la nature, et celle-ci trouve en lui, en quelque sorte, un rival.

Ce serait assurément une erreur de croire que Hubert et Jean Van Eyck aient été les seuls artistes de génie et de renom qui, nés sur les bords de la Meuse, sont allés, exilés volontaires, exercer leur talent à l'étranger. A la fin du XIV^e^ et au cours du XV^e^ siècle, nous voyons s'opérer un véritable exode de peintres, de sculpteurs et d'imagiers. Nous en citerons plusieurs avant de terminer ce chapitre.

Parmi les plus notables, après les Van Eyck, il convient au moins de rappeler les noms de Paul de Limbourg et de ses frères, ces miniaturistes incomparables, dont les travaux sur vélin n'ont pas été surpassés.

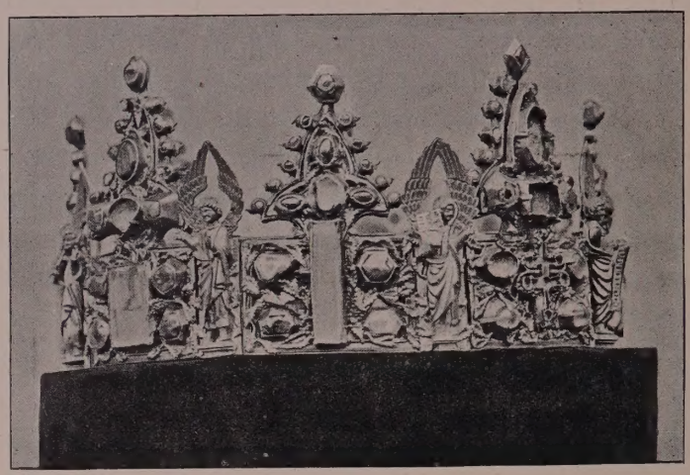
« Paul de Limbourg et ses deux frères », disent deux savants français qui ont consacré beaucoup de science et de travail à l'étude de la vie et des œuvres de ces artistes, « étaient nés vers la même époque que les frères Van Eyck, dans le pays des bords de la Meuse, berceau mystérieux de l'art flamand, sur lequel nous ne possédons que des notions incertaines. Les frères de Limbourg se trouvaient à Paris dans les premières années du XV^e^ siècle et ils y travaillaient à l'enluminure des manuscrits commandés par le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi » (1). Il est présumable qu'ils avaient été appelés par celui-ci, possesseur du duché de Limbourg, et qu'ils passèrent au service du duc de Berry peu de temps après la mort de son frère. Toutefois la majeure partie des comptes de Jean de Berry étant perdus, il faut renoncer à fixer la date exacte de l'arrivée de ces artistes à Bourges.

Le nom patronymique de ces frères était Manuel. Malgré les ouvrages qu'ils ont laissés et qui, dans le domaine de l'enluminure, sont ce que les siècles passés nous ont légué de plus parfait, l'apparition du nom de ces artistes dans l'histoire de l'art est de date récente. C'est la beauté des manuscrits ornés par leur pinceau qui a porté les savants à faire des recherches sur l'origine, la vie et l'ensemble des travaux de ces maîtres restés si longtemps inconnus.

---

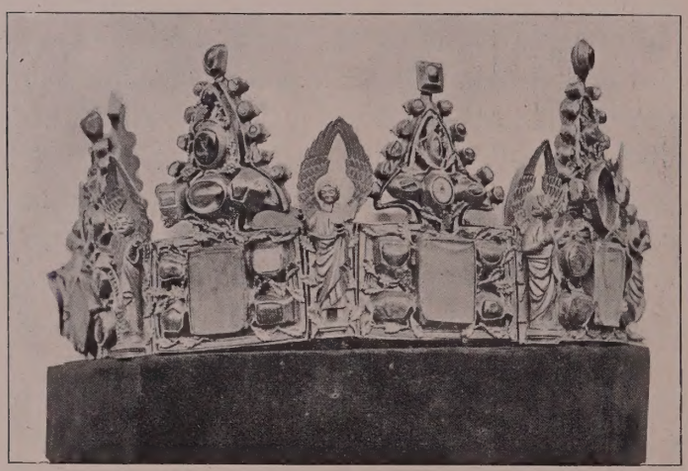
(1) A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*, Paris, Champion, 1894, pp. 135-152.

La Bibliothèque nationale de Paris possède une Bible historiale exécutée pour le duc de Bourgogne par Paul et Jeannequin de Limbourg ; le même dépôt conserve une seconde Bible historiale que l'on regarde comme l'une des œuvres les plus importantes de Paul de Limbourg.



Couronne donnée par saint Louis aux Dominicains de Liége

On s'accorde généralement à considérer comme le chef-d'œuvre de ce dernier, le beau livre d'heures de la Bibliothèque du château de Chantilly que le duc d'Aumale avait acquis à Gênes. Cette série de miniatures qui fait l'admiration de tous ceux qui l'ont vue, est cependant une œuvre incomplète en ce sens qu'elle n'a pas été achevée par le pinceau des frères Manuel. Leur travail, déjà très avancé et qui devait offrir au duc de Berry ce que leur génie pouvait créer de mieux, fut interrompu par une cause restée inconnue. Il n'a été achevé qu'un demi-siècle après la mort des frères de Limbourg et de leur généreux protecteur.



Couronne donnée par saint Louis aux Dominicains de Liége

La faveur dont les trois frères ont joui à la cour du duc de Berry, fut pour eux la source d'une fortune considérable et rapide, à tel point que plus tard ils échangèrent des cadeaux avec le duc, et se trouvèrent en situation de lui prêter de l'argent dans ses moments de nécessité. Le duc de Berry avait donné à Paul de Limbourg une bonne maison d'habitation dans la ville de Bourges. Les trois frères furent élevés au rang de valet de chambre du duc. Paul se maria, mais il est mort sans laisser d'héritier ; on ne connaît la date du décès d'aucun des trois frères.

Nous ne pouvons étudier ici les documents qui donnent des détails biogra-

phiques relatifs aux frères de Limbourg, ni entamer l'examen critique des travaux qui leur sont attribués sans conteste. Ces études ont été faites ailleurs avec science et sagacité. Mais il importe de ne pas oublier dans ce livre les artistes originaires des régions mosanes et qui, à l'étranger, ont acquis un renom et une gloire dont le reflet semble revenir à leur pays natal.

Si le nombre des artistes mosans, peintres, sculpteurs ou fondeurs, qui ont émigré en France, est assez considérable, il en est peu qui paraissent avoir franchi la frontière du côté de l'Allemagne. Disons, en passant, qu'on attribue à un peintre du nom de Goedart Butgyn, originaire d'Aix-la-Chapelle, mais qui aurait passé quelques années de sa jeunesse à Liége, un panneau conservé au Musée Suermondt, à Aix-la-Chapelle. Ce panneau a figuré à l'Exposition historique des Beaux-Arts à Dusseldorf en 1904 ; l'artiste était désigné dans le catalogue, sous le titre : le Maître de Liége. La composition représente le Christ entouré de quatre saints : saint Jean-Baptiste, saint Augustin, saint Guidon et saint André (1).

Nous savons que sous les Valois, et pendant que se développait la puissance des ducs de Bourgogne, il s'est produit un grand essor en faveur des arts. Il se manifestait principalement par des constructions somptueuses et par le décor intérieur et extérieur que réclamait leur achèvement. C'était le roi Charles V (1364-1380), grand bâtisseur de palais et de châteaux ; c'était Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1363-1404), auquel succédait plus tard Philippe le Bon (1419-1467), dont les goûts étaient plus fastueux encore, et qui plus ami des arts que son prédécesseur avait, comme nous l'avons vu, pris entre autres Jean Van Eyck à son service ; c'était enfin la comtesse d'Artois Mahaut, veuve d'Othon, duc de Bourgogne; tous ces princes, ne cessant d'entreprendre des travaux considérables, appelaient à eux de nombreux artistes du pays et de l'étranger, distinguant naturellement ceux que recommandaient leur renom et leurs travaux.

Bon nombre de travailleurs des bords de la Meuse répondirent à l'appel qui leur était adressé et se signalèrent bientôt par des œuvres dont les chroniques et les archives locales ont conservé le souvenir.

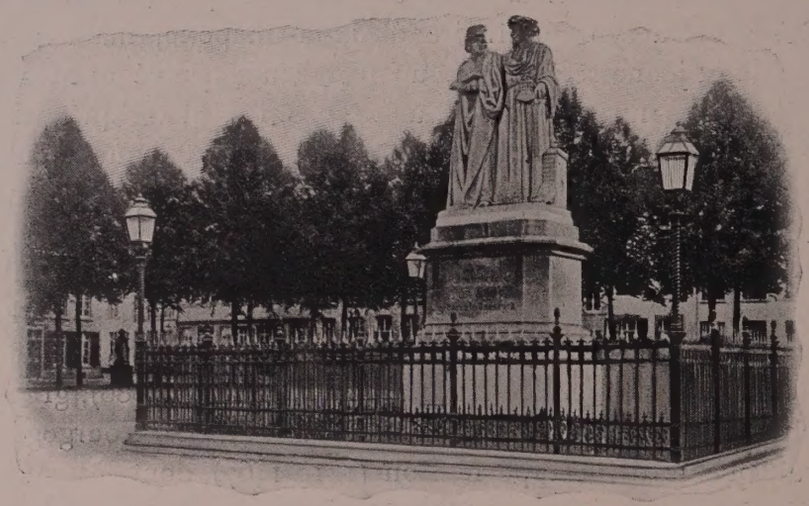
Les documents recueillis par les historiens modernes nous ont permis d'entrer dans quelques détails en ce qui concerne les peintres Hubert et Jean Van Eyck et les frères de Limbourg ; nous allons rappeler l'existence d'autres artistes, sculpteurs, imagiers, fondeurs et tombiers. Mais avant de les suivre en pays étranger, il importe de rappeler une circonstance locale qui n'a pas été sans influence sur le développement de l'art dans les régions mosanes. On sait que dans le cours moyen de la Meuse existent, par la nature géologique du sol, des marbres

(1) Voy. A. Kisa, *Die Kunsthistorische Austellung in Düsseldorf 1904. Der sogen. Lütticher Meister, im Suermondt Museum* dans *Zeitschrift für christliche Kunst*, 1905, pp. 194-198.

particulièrement estimés et fréquemment mis en usage dans la décoration des monuments.

Le marbre noir de Dinant était souvent travaillé sur place, pour des tombeaux érigés parfois à de grandes distances. On trouvait à Dinant des sculpteurs très capables d'exécuter ces sortes de travaux.

Un savant français, Anatole de Montaiglon, donne à cet égard les renseignements suivants, en parlant d'un tombeau qui se trouvait à la cathédrale de Sens : « Le



Monument des frères Van Eyck à Maeseyck

marbre noir de Dinant a été si usité en France pour les tombeaux, que celui-ci doit en venir ; mais il y a plus : je serais volontiers d'avis que toute la partie architecturale a été exécutée en Belgique. Le goût des moulures des bases et des chapiteaux sent absolument la Flandre, et l'on en rencontre d'analogues aussi bien dans l'architecture de ses hôtels-de-ville que sur les panneaux et les triptyques de ses peintures. Pour les matériaux durs et très lourds, comme le marbre de Dinant ou la pierre bleue de Belgique, il y a deux raisons de les tailler et de les sculpter complètement sur place et de les envoyer terminés, sans dangers d'épaufrure, à cause de la dureté de la matière ; on n'a ainsi à transporter que le moindre poids possible, et le travail est plus facile à la carrière au moment de l'extraction, qui se fait sur les dimensions données. C'est l'usage actuel ; il ne devait pas en être autrement au moyen âge » (1).

Quoiqu'il en soit, l'émigration de plusieurs artistes sculpteurs et tombiers en pays étrangers, notamment en France, est un fait certain. Nous devons les y suivre et si, pour un moment, nous quittons les régions mosanes, nous ne sortirons cependant pas de notre sujet.

(1) Anatole de Montaiglon, *Antiquités et curiosités de la ville de Sens*, Paris, Detaille, 1881.

PATINIER, Repos de la Fuite en Egypte
(Collection Rodolphe Kann, à Paris).

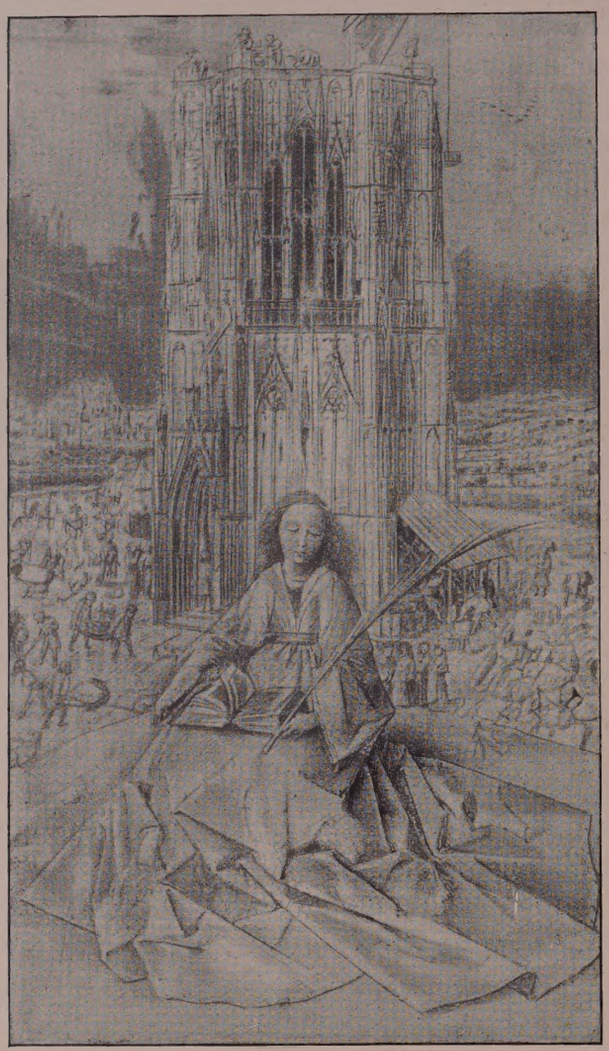
Jean Pepin de Huy est dans le domaine des arts plastiques, un des maîtres mosans les plus distingués qui, en émigrant, se sont fait un nom loin de leur patrie. Il habitait principalement Paris et fut chargé en France de travaux considérables. Il n'en est pas moins resté à peu près inconnu jusqu'au moment où, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, deux savants archivistes français, en exhumant des documents contemporains, ont fait connaître les travaux de sa laborieuse carrière.

Il est originaire de Huy, où, comme nous l'avons vu en étudiant la cuve baptismale de l'église Saint-Barthélémy à Liége et les travaux de Godefroid de Claire, ont vécu des artistes sculpteurs et fondeurs d'un ordre élevé. Pepin doit avoir quitté son pays natal dès le commencement du XIV^e siècle, pour s'établir à Paris, la résidence royale, où se développait alors un brillant foyer d'art, et où, comme nous le verrons, devaient le rejoindre d'autres artistes mosans, dont le succès ne fut pas moindre. Nous savons que l'artiste hutois s'y est marié, et sa famille tenait à Paris un rang honorable dans la bourgeoisie.

Le premier travail important de Pepin dont il est question dans les documents date de l'année 1311. A cette époque, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne, qui vivait dans son château de Hesdin entourée d'une cour brillante, étant devenue veuve, voulait élever à son mari un mausolée digne de son haut rang et de l'amour qu'elle lui avait voué. La comtesse, qui occupait toujours un grand nombre d'artistes, s'adressa à Jean de Huy pour exécuter ce tombeau, et lui fit payer, à titre d'avance sur son travail, cent soixante livres « pour cause de une tombe de marbre que il doit faire pour le cors M^gr de Bourgogne ». Mahaut attache une si grande importance à ce monument que Jean doit promettre par serment « touchiés les sainz Euvangilles, a faire bien et loiaument et souffisamment, et tous yceus rendre et livrer » à Paris cette image, « la mi-aoust prochain a venir en un an. » La convention intervenue entre la dame et le sculpteur, n'abandonne rien à l'imprévu et entre dans des détails très précis sur la manière dont l'artiste avait à exécuter sa tâche : il devait faire « un ymage d'un chevalier armé, un escu, une espée, unes bracières en tour ledit ymage » ; le chevalier devait avoir « un lyon souz les piez » et « aus deus espaules » deux petits anges étendant les mains pour tenir l'oreiller sur lequel reposera la tête de l'effigie. Une inscription sera taillée tout autour de la tombe ; la statue devait être « d'alebatre blanc, bon et fin ». Le prix du travail était fixé à cent quarante livres parisis. Sur les côtés de la tombe, couverts d'une table de marbre noir où était couchée l'effigie du comte Othon, Jean de Huy et un autre imagier Jean de Brecquessent, qui travaillait déjà au château de Hesdin en 1299, devaient sculpter une arcature et des personnages, probablement des pleureurs. Les deux imagiers donnèrent quittance pour cette partie du mausolée, de soixante-quatre livres, reçues le 21 décembre 1313. La sculpture achevée, le tombeau fut livré à deux peintres, pour la polychromie et les dorures. Le mausolée fut expédié à

l'abbaye de Cherlieu, où le corps du comte reposait dans la chapelle de la Trinité. Cette tombe fut détruite en 1793 ; on n'en a conservé que quelques débris.

Ce monument achevé, Jean Pepin devint pour ainsi dire le sculpteur en titre de la comtesse d'Artois. Elle lui confia une série de travaux dont nous ne noterons que les plus importants (1).



Sainte Barbe
Peinture en grisaille de Jean Van Eyck
(Musée d'Anvers).

C'est d'abord une petite tombe pour Jean, fils de la comtesse, mort en bas âge, inhumé à l'église des Dominicains à Poligny ; c'est ensuite un mausolée plus important, le tombeau de Robert d'Artois, un autre fils de Mahaut. L'œuvre fut achevée en 1320. Ce beau travail existe encore ; il a pu être identifié, il y a quelques années seulement, avec un monument qui se trouve à Saint-Denis, près de Paris, où il était désigné comme celui « d'un prince inconnu. »

Cette sculpture, après avoir été payée quatre cent quarante livres, fut confiée à un peintre, Pierre de Bruxelles, qui pour la polychromie reçut quarante livres parisis. Le tombeau, placé dans l'église des Cordeliers, avait été réfugié après l'incendie du couvent de ces religieux, dans celle des Petits Augustins, où l'on avait installé un musée. Lors de la dispersion de ce musée, il fut transporté à l'église Saint-Denis. Le baron de Guilhermy, dans sa *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, décrivit le monument et en donna la gravure. Sans connaître le défunt représenté, ni l'artiste qui avait sculpté l'effigie, il dit : « Cette statue est l'une des productions les plus charmantes de l'art du XIVe siècle. »

(1) Voy. à ce sujet J.-M. Richard, *Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329)*, Paris, H. Champion, 1887.

Il appartenait à M. Jules-Marie Richard, de faire connaître, grâce aux documents qu'il a retrouvés, le nom du défunt et celui du statuaire. Il a été fait un fort bon moulage de ce gisant pour le Musée du Trocadero.

Jean Pepin continua à travailler pour la comtesse d'Artois, dont les archives, heureusement conservées, mentionnent les œuvres du sculpteur hutois.

La comtesse lui acheta en 1312, « une ymage de alebastre. » En 1326, Pepin fait pour les religieuses de la Thieulloye « une ymage d'albastre », que Pierre de Bruxelles orne de peintures. Le 25 septembre 1322, Pepin reçoit six livres en payement d'un « dossier d'albastre noir » — probablement un édicule destiné à recevoir une statue, — pour le monastère de Sainte-Claire, près Saint-Omer. La même année, il sculpte, au prix de trente livres, « deux ymages d'albastre qui furent portées en Artois. »

Enfin, en 1329, il exécute encore pour la comtesse « une ymaige de Nostre Dame et une de saint Jacques, doussier et trepier de alebastre », le tout couvert de peintures, au prix de septante sept livres, que Mahaut envoie aux Frères Prêcheurs de Saint-Omer, et « une ymage de Nostre Dame, d'alebastre, I dossier, et I trepier de marbre noir », au prix de trente livres, pour les dames chartreuses de Gosnay.

Outre le payement de ces travaux, la comtesse donna à Pepin, en 1325, une robe « des draps des escuyers. »

On ignore la date exacte de la mort, de même que celle de la naissance de Jean Pepin de Huy. Il avait été reçu bourgeois de Paris et nous allons voir qu'il s'est trouvé dans cette ville en relation avec un autre artiste mosan, Hennequin de Liége, qu'il convient de ne pas confondre avec un autre Jean de Liége, sculpteur en bois employé aux travaux de la Chartreuse de Dijon.

Hennequin avait quitté sa ville natale, où un de ses frères, nommé Henri, continuait à résider ; il s'était établi à Paris, où Jean Pepin s'était fait, comme nous venons de le voir, une situation enviable. La reine Jeanne de Boulogne, femme de Jean le Bon, n'avait peut-être pas été étrangère à la détermination de Hennequin; les ayants cause de la défunte reine sont en effet portés sur le testament du maître liégeois pour un legs de quatre-vingts francs. Dans ce document très détaillé se trouve également une disposition en faveur de Marguerite, veuve de Jean Pepin qui, à Paris, avait précédé Hennequin, dans la noble profession d'imagier et de tombier.

Dans l'entourage du sculpteur favori de la comtesse Mahaut vivait une véritable colonie d'artistes mosans : après le décès de Jean Pepin de Huy, Hennequin travailla avec un autre sculpteur liégeois du nom de Godin, et celui-ci étant mort, Hennequin reporta sur sa fille, mariée à un imagier du nom de Colin, fixé à Liége, l'affection qu'il avait pour le père.

A la mort de Hennequin, Colin fut mandé à Paris pour assister aux obsèques de l'ami de son beau-père ; ses frais de voyage lui furent remboursés par la succession, et il hérita en outre du tiers de l'albâtre resté dans l'atelier du défunt. Jean de Mar-

ville, valet de chambre du duc de Bourgogne de 1372 à 1390, était aussi au nombre des amis et collaborateurs de Hennequin. Ils travaillèrent ensemble à Rouen, pour le compte de Charles V.

Hennequin s'était acquis une fortune considérable par ses travaux, et son testament entre dans des détails intéressants. Ses dernières volontés établissent les liens nombreux qui le rattachaient au sol natal ; lié avec ses compatriotes fixés à Paris, il n'oubliait pas ceux qu'il avait laissés à Liége. Son frère Henri, qui y était resté, comme nous l'avons vu, devait être informé par un exprès, dont le dédommagement était fixé, de la mort de Hennequin. Henri, averti, accompagné de son valet, s'empressa d'accourir à Paris. Il y reçut le montant du legs qui lui était destiné, soit deux cents francs, huit cuillers en argent et un manteau, le remboursement de ses frais de voyage et une somme de cent francs à distribuer aux amis de Liége, en les invitant à prier pour le défunt.

Les témoignages de l'affection du maître liégeois pour les amis qu'il avait conservés dans sa ville natale, sont d'autant plus touchants que, au cours de sa vie, Hennequin avait fait grande figure à Paris. Il était l'artiste préféré du roi et entretenait des relations d'intimité avec des hommes que l'on pouvait à juste titre considérer comme des personnages. Au nombre de ceux-ci il faut citer Hugues Boileau, trésorier de la Sainte-Chapelle, auquel l'artiste confiait ses fonds en dépôt. Un autre de ses amis était le célèbre Raymond du Temple, sergent d'armes, maçon, puis maître des œuvres de maçonnerie du roi, en d'autres termes, architecte du Louvre. Avant cela, Raymond du Temple avait présidé à la construction de l'hôtel de Bohême pour le duc d'Orléans, et avait été chargé de l'exécution du tombeau de Duguesclin à l'église Saint-Denis. Hennequin, son collaborateur aux travaux du Louvre notamment, lui légua par son testament un gobelet d'argent doré. Il était également en relation avec le peintre Jean d'Orléans, un des artistes les plus célèbres de son temps.

Le testament, d'où ces différentes informations sont tirées, donne en outre quelques renseignements intéressants sur la vie et les travaux de l'imagier liégeois. Sa maison comportait un atelier ou un chantier, contenant d'importantes provisions de pierre, d'albâtre, de marbre de Dinant, de marbre noir, etc. Outre ces matériaux, il y avait la pierre ouvrée, par exemple une « ystoire de la vie saint Martin », une « ymage de Notre Dame », etc., les statues de Charles V et de la reine Jeanne, sa femme, destinées à l'ancien escalier principal du Louvre ; le tombeau en marbre noir avec les statues d'albâtre, commandé de son vivant, par Blanche de France, pour elle et pour sa sœur, et qui fut placé dans la chapelle de Notre-Dame-la-Blanche à Saint-Denis; le tombeau de Monseigneur d'Aunoy et de sa femme ; une « ymage d'albastre faite en maniere d'un bourgoiz vestu et en houce », léguée aux hoirs de feu Hélie de Talemont, bourgeois de la Rochelle ; « une ymage de pierre tendre faite en manière

Phot. Laurent, Madrid.

PATINIER, Repos de la Fuite en Egypte
(Musée du Prado à Madrid)

d'un chevalier », léguée aux hoirs de Guillaume de Murlanc ; une « ymage » de saint Jean-Baptiste peinte par Jean d'Orléans et mise à Saint-Denis (1).

Hennequin de Liége, par son testament, laissait également des sommes considérables aux églises et aux pauvres. Il fait un don à l'œuvre de Saint-Jean-en-Grève, sa paroisse, à l'œuvre de Notre-Dame de Paris, à l'œuvre de l'Hôtel-Dieu, aux Augustins, etc.

Après nous être arrêté au testament de Hennequin, document d'un haut intérêt, nous devons rappeler quelques-uns de ses principaux travaux, ses titres à la renommée et la source de la fortune considérable dont témoignent ses dernières volontés.

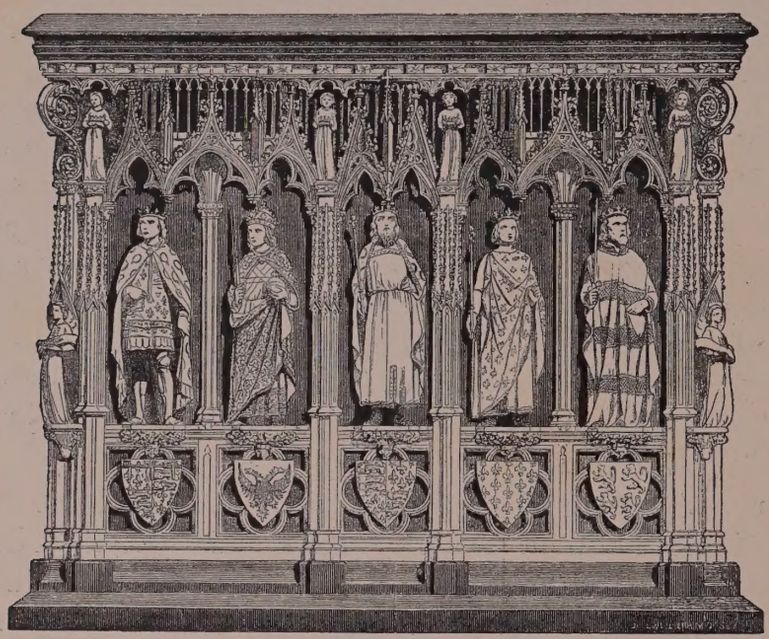
Hennequin ou Jean de Liége a été très productif. Il fut pendant longtemps l'imagier favori du roi Charles V, tout en travaillant pour d'autres souverains et grands seigneurs. Voici l'indication de quelques travaux exécutés pour le roi de France. Celui-ci, comme nombre de personnages de son temps, avait deux bouffons qui semblent l'avoir beaucoup égayé, puisque à leur mort, survenue vers 1374, le roi voulut leur témoigner sa gratitude par les magnifiques mausolées érigés à la mémoire de chacun d'eux; l'un de ces tombeaux se trouvait à l'église Saint-Germain l'Auxerrois, à Paris; l'autre fut érigé dans l'église de Saint-Maurice à Senlis. On a conservé la description de ce dernier qui, paraît-il, avait été établi sur les mêmes données que le monument élevé à l'église de Saint-Germain.

La statue en marbre blanc, à l'exception de la tête et des mains qui étaient en albâtre, reposait sur un sarcophage ; le gisant tenait d'une main une marotte, et de l'autre deux bourses, appuyées sur sa poitrine. Des figurines taillées en pierre, d'une délicatesse extrême, — probablement des pleureurs, — étaient placées dans les niches qui entouraient le sarcophage. Sur quatre piliers, ornés de sculptures, s'élevait au-dessus de l'effigie du défunt, une voûte surmontée d'un dais, ornée également de sept figures en ronde bosse. L'inscription de cette tombe portait : CY GIST THEVENYN DE SAINT-LEGIER, FOL AU ROI, NOSTRE SIRE, QUI TREPASSA LE ONZIEME DE JUILLET 1374.

Avant de donner une sépulture monumentale à ses fous, Charles V voulut assurer à sa propre dépouille un tombeau digne d'un souverain. Il en fit même sculpter plusieurs, suivant en cela l'usage de beaucoup de grands personnages de son temps, qui espéraient obtenir de la sorte, après leur mort, un plus grand nombre de prières. Les restes du roi furent partagés entre trois églises différentes. Charles V avait réglé avec grand soin les cérémonies de ses funérailles. Son corps devait reposer à Saint-Denis, dans une chapelle particulière. Là, l'effigie du souverain serait entourée de celles des chevaliers, ses fidèles serviteurs : Duguesclin, Barbazan et Bureau de la Rivière. Il voulut que ces vaillants fussent rangés autour

(1) A. VIDIER, *Un tombier liégeois à Paris au XIV^e siècle* dans *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France*, t. XXX (1903).

de son tombeau, comme de son vivant on les avait vus les gardiens de son trône. Ses entrailles devaient être placées à l'abbaye de Maubuisson, près de Pontoise, où déjà était inhumée sa mère, Bonne de Bohême, l'épouse du roi Jean. Enfin, son cœur, l'organe de ses affections, devait être déposé dans un tombeau préparé depuis treize ans au chœur de la cathédrale de Rouen ; la statue et les autres figurines qui devaient l'orner avaient été commandées à Jean de Liége. Le mausolée se composait d'un cénotaphe carré de marbre noir, historié sur ses quatre faces de figures allégoriques ; sur le cénotaphe reposait l'effigie du roi, couché sur le dos, tenant en mains son cœur qu'il offrait à la ville de Rouen et à sa province de Normandie. Ce tombeau, déjà au seizième siècle fortement endommagé par les Calvinistes, fut démoli par les chanoines du chapitre de Rouen, au mois de février de l'an 1737.



Sarcophage de la reine Philippa, à l'abbaye de Westminster

Hennequin de Liége avait travaillé avec d'autres imagiers à l'escalier monumental du Louvre que le roi Charles fit construire ; on y voyait dix grandes statues représentant le roi, la reine, ses deux fils, ses frères et ses sergents d'armes, abritées chacune sous un dais. Les effigies du roi et de la reine étaient l'ouvrage de Jean de Liége.

Si ces différents travaux exécutés en France par le maître imagier ont disparu, il existe heureusement encore en Angleterre, à l'église de Westminster, une de ses œuvres importantes ; c'est le mausolée de la reine Philippa (1), décédée en 1369, ou pour être plus exact, une partie de ce tombeau, dont le couronnement a disparu. C'était une conception tout à la fois délicate, précieuse dans les détails, et d'une grande richesse dans l'ordonnance. Comme beaucoup de tombeaux de cette époque, le monument se composait d'un massif carré, sur lequel reposait un gisant, recouvert d'une sorte de tabernacle ou de *ciborium*.

(1) Philippine de Hainaut, femme d'Edouard III.

Le massif est en marbre noir, orné de figurines, d'armoiries et d'autres détails décoratifs, en albâtre. La statue de la reine est également en albâtre, de même que le dais qui recouvrait autrefois le tombeau. Les niches du soubassement sont de la même matière, mais richement rehaussées de couleurs et de dorures. Un architecte anglais, M. Scott, a entrepris la restauration de ce monument, et il y a apporté autant de talent que de conscience, s'aidant d'une gravure du XVII^e siècle qui représente le mausolée à une époque où il était encore intact. Nous donnons la gravure de la partie inférieure de la tombe. L'effigie de la reine est de grandeur naturelle. D'après un archéologue anglais de grande compétence, l'effigie serait, parmi les statues tombales qui se trouvent à Westminster, la plus ancienne que l'on puisse considérer comme un portrait basé sur l'étude de la nature. Les comptes relatifs à ce monument ont été conservés, et c'est à ceux-ci que l'on doit de connaître le nom du maître qui en est l'auteur.

Hennequin de Liége exécuta d'ailleurs d'autres travaux de même nature : c'est ainsi qu'il a fait le mausolée de Jeanne, comtesse d'Auvergne et de Boulogne, épouse en premières noces de Philippe, comte d'Artois, et en secondes noces du roi Jean, alors duc de Normandie.

Dans les comptes des travaux exécutés par les ordres des ducs de Bourgogne, on relève les noms de plusieurs artistes des bords de la Meuse. Le compte de 1397-1398 révèle les noms d'Antoine Cotelle et de Lambillon Humbert, de Namur, et de Gilles de Senef ; au nombre des artistes mosans travaillant pour le duc, se trouve encore Nicolas Josés de Dinant, fondeur. Au mois de janvier 1386, Josés est nommé canonnier ou fondeur de canons du duc. Plus tard le maître dinantais est chargé de fondre et de ciseler quatre anges en cuivre et quatre colonnes du même métal pour l'autel de la chapelle du château d'Argilly, destinés sans aucun doute à porter les courtines de l'autel. Le même artiste exécuta ensuite de nombreux travaux : il fit notamment pour l'église de la Chartreuse de Dijon, la nécropole des ducs de Bourgogne, un autel qui, comme celui d'Argilly, était entouré de colonnes en métal, surmontées d'anges, portant les uns les instruments de la Passion, les autres l'écu et le heaume du duc. Quelques-uns de ces anges étaient coulés sur des modèles sculptés par Pierre Beauneveu.

Pour la même église, Nicolas Josés avait confectionné un lutrin composé d'un aigle et de deux serpents ; ce travail était décoré de clochetons et d'une inscription rappelant la fondation de la Chartreuse de Dijon.

CHAPITRE XIII

Développement des arts dans la région mosane au XIVe et au XVe siècle.

Au début de ce chapitre il convient de rappeler les guerres continuelles et sauvages, l'état de trouble et de désordre dans lequel vivaient les populations des différents états riverains de la Meuse, au XIVe et au XVe siècle. L'un des plus puissants de ces états était la principauté de Liége. C'était aussi un de ceux où les conditions de la vie étaient les plus mauvaises, les moins favorables à la culture des arts. En dépeignant la situation de la principauté au commencement du XIVe siècle, un historien consciencieux et érudit a pu écrire : « Au temps d'Adolphe de la Marck (1313-1344), tout le monde était en querelle au pays de Liége : les nobles entre eux, les nobles avec les bourgeois et avec le prince, et celui-ci contre tous. Adolphe était un homme d'un esprit violent, inconstant, très jaloux de son autorité ; cependant il y laissa porter de graves atteintes. On compte au moins sept à huit paix conclues sous son règne, dont la plus célèbre est la paix de Fexhe. » Ces paix n'étaient autre chose que certains contrats ou engagements entre gouvernant et gouvernés, par lesquels on avait la prétention de mettre fin à des abus de pouvoir, à des mésintelligences et à des situations devenues intolérables ; mais la rapidité avec laquelle on renouvelait ces sortes de conventions prouve leur peu de valeur. L'état de désaccord, de désordre et de luttes incessantes continua sous les successeurs d'Adolphe, pour aboutir à une situation aiguë et tout à fait intolérable sous Jean de Bavière, élu à l'âge de dix-sept ans (1390). Très puissant par ses alliances, celui-ci se croyait tout permis envers des

Sceau d'Adolphe de la Marck, évêque de Liége (1313-1344)

Joachim Patenier

Le baptême du Christ

(Musée Impérial de Vienne.

Phot. Levy

Photo Löwy

Joachim Patenier
Le baptême du Christ
Musée Impérial de Vienne.

CHAPITRE XIII

Développement des arts dans la région mosane au XIVe et au XVe siècle.

Au début de ce chapitre il convient de rappeler les guerres continuelles et sauvages, l'état de trouble et de désordre dans lequel vivaient les populations des différents états riverains de la Meuse, au XIVe et au XVe siècle. L'un des plus puissants de ces états était la principauté de Liége. C'était aussi un de ceux où les conditions de la vie étaient les plus mauvaises, les moins favorables à la culture des arts. En dépeignant la situation de la principauté au commencement du XIVe siècle, un historien consciencieux et érudit a pu écrire : « Au temps d'Adolphe de la Marck (1313-1344), tout le monde était en querelle au pays de Liége : les nobles entre eux, les nobles avec les bourgeois et avec le prince, et celui-ci contre tous. Adolphe était un homme d'un esprit violent, inconstant, très jaloux de son autorité ; cependant il y laissa porter de graves atteintes. On compte au moins sept à huit paix conclues sous son règne, dont la plus célèbre est la paix de Fexhe. » Ces paix n'étaient autre chose que certains contrats ou engagements entre gouvernant et gouvernés, par lesquels on avait la prétention de mettre fin à des abus de pouvoir, à des mésintelligences et à des situations devenues intolérables ; mais la rapidité avec laquelle on renouvelait ces sortes de conventions prouve leur peu de valeur. L'état de désaccord, de désordre et de luttes incessantes continua sous les successeurs d'Adolphe, pour aboutir à une situation aiguë et tout à fait intolérable sous Jean de Bavière, élu à l'âge de dix-sept ans (1390). Très puissant par ses alliances, celui-ci se croyait tout permis envers des

Sceau d'Adolphe de la Marck,
évêque de Liége (1313-1344)

sujets continuellement en révolte. Il finit par renoncer au pouvoir (1418) pour épouser Élisabeth de Gorlitz, duchesse de Luxembourg et veuve d'Antoine de Bourgogne, duc de Brabant.

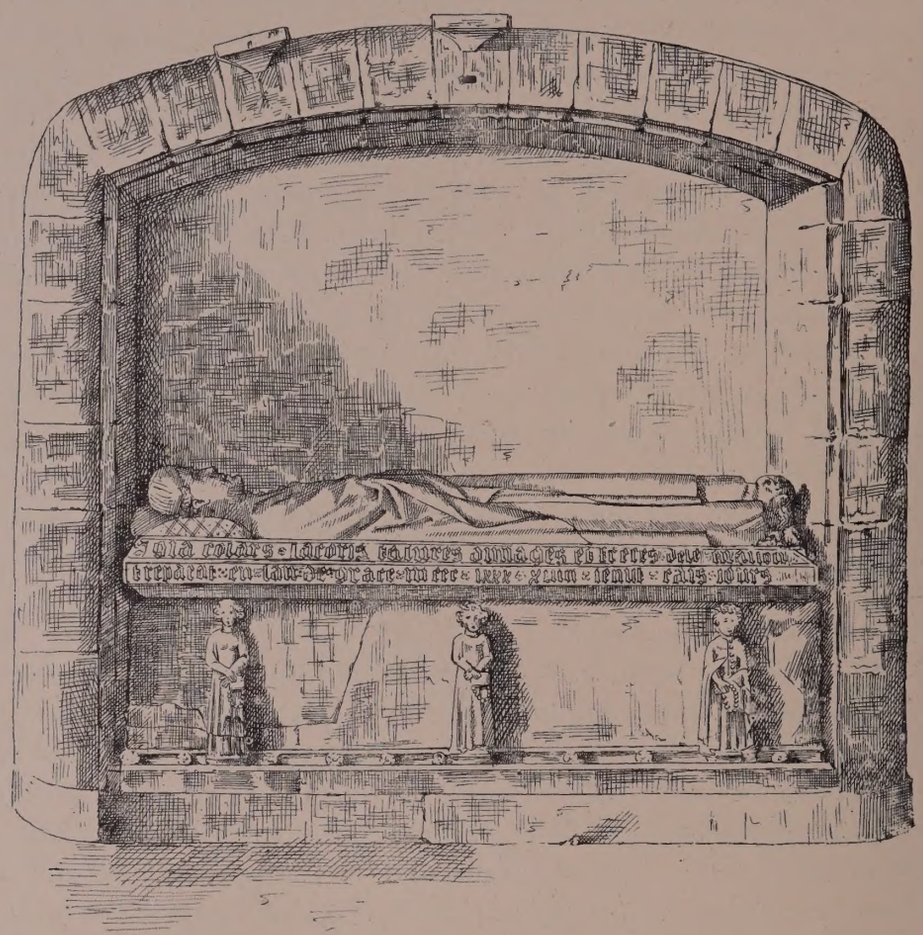
Assurément cette situation, qui s'étendait à toutes les régions des bords de la Meuse et n'était interrompue que par des courtes trèves, n'était pas de nature à favoriser la culture des arts de la paix. Elle devait au contraire, comme nous l'avons établi dans le chapitre précédent, porter à s'éloigner les artistes qui, ayant foi dans leur génie, espéraient se faire une place au soleil chez des voisins plus puissants et moins agités. Nous avons fait connaître un certain nombre de ces artistes qui émigrèrent à l'étranger et notamment en France. Cependant il est d'autres travailleurs qui, malgré les entraves d'une situation si troublée, surent vaillamment creuser leur sillon dans les contrées où ils étaient nés. Il ne s'est pas trouvé d'annaliste pour recueillir leurs noms et pour mentionner leurs travaux. Les populations au milieu desquelles se passait leur vie et se poursuivait leur labeur, semblent avoir trop pris au mot l'humilité de ces artistes pour nous révéler quelque chose de leur rude et pénible existence. Force nous est donc de rechercher les travaux anonymes respectés par le temps et les hommes ; les statues isolées longtemps oubliées et qui, pendant des siècles, n'ont fixé que les pieux regards du peuple, sans paraître dignes de l'attention des érudits. C'est depuis un demi-siècle à peine qu'une réaction s'est produite, et que l'on a consenti à reconnaître que les travaux des imagiers du moyen âge relèvent du domaine de l'art.

Parmi ces imagiers, je tiens à en signaler un qui, taillant précisément son propre tombeau et se recommandant à la piété des fidèles, nous a conservé son nom. C'est à Namur que se trouve cette tombe, presque unique dans l'histoire de la sculpture : c'est celle de Colars Jacoris, tailleur d'images. Le sculpteur s'est représenté gisant, sur un sarcophage encastré dans un mur, sous une sorte d'*arcosolium,* les pieds appuyés sur un lion, la tête reposant sur un coussin. Deux pleureurs et une pleureuse, assez grossièrement taillés, tenant en main un livre et un chapelet, semblent porter la dalle sur laquelle est couché le défunt. Ce mausolée se trouvait autrefois dans la chapelle des Grands-Malades (Lépreux). Lors de la démolition de l'ancienne léproserie, il a été transporté dans la chapelle de l'hospice Saint-Gilles. Il est à regretter que l'on ne possède sur Colars Jacoris que les renseignements donnés par sa tombe. Mort en l'an de grâce 1395, il était frère dans la maison des Grands-Malades, où il prit l'habit religieux pour soigner les lépreux et les pestiférés (1).

A l'époque dont nous nous occupons, la disposition intérieure des églises et les dévotions particulières favorisent dans une large mesure les travaux de la statuaire et de la sculpture ornementale. Déjà avant cette période la coutume s'était introduite

(1) J. Borgnet, *Les Grands-Malades*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, tome I (1849).

d'établir dans les églises une séparation entre le chœur, réservé aux prêtres et aux cérémonies du culte, et les nefs, où se tenaient les fidèles. On dressait à cette fin des cloisons souvent surmontées de jubés, où se plaçaient les chantres et les orgues. Au-dessus de ces clôtures se trouvait généralement une forte poutre, nommée *trabes*,



Tombeau de Colars Jacoris, tailleur d'images, à Namur

à laquelle les archéologues français ont donné le nom bien trouvé de « poutre de gloire », parce que cette *trabes* portait la croix triomphale. La *trabes* était souvent ornée de figures en relief et peintes, représentant les apôtres, et toujours elle était surmontée d'un Christ en croix avec les statues de la Vierge et de saint Jean ; on y ajoutait parfois celles de l'Église et de la Synagogue. Nous aurons dans ce chapitre même à en citer un exemple, à l'occasion des travaux exécutés par le peintre Antoine pour l'église de Waremme. Aucune église, grande ou petite, n'était privée du crucifix, qui rappelait aux fidèles, pendant le sacrifice de la messe, le sacrifice accompli au Golgotha ; il était pour l'assemblée des laïques, ce que la croix sur

l'autel est encore aujourd'hui pour l'officiant. Cette tradition engendra un nombre considérable de travaux, les uns d'un vrai mérite, pénétrés d'un sentiment profond et d'une expression intense, les autres, médiocres ou même barbares, suivant la valeur de l'imagier chargé d'exécuter le travail.

A la Révolution française et peut-être même avant, la plupart de ces œuvres de la statuaire ont été détruites, ou tout au moins déplacées. On retrouve encore parfois ces Christs en croix dans les dépendances des églises, sous les tours, dans les cloîtres et surtout dans les cimetières où, généralement, ils sont encore l'objet de la dévotion populaire. Plusieurs de ces ouvrages dénotent un véritable talent. L'église de Lowaige, village aux environs de Tongres, a conservé de son ancien calvaire le Christ, la Vierge et le saint Jean. Ces figures, un peu au-dessus de la grandeur naturelle, d'un style noble, sont l'œuvre d'un imagier de la seconde moitié du XIVe siècle. La statue de la Vierge Marie, élevant les bras comme les orantes des catacombes, est particulièrement remarquable par l'aisance et la beauté de l'attitude (1).

L'église de Saint-Christophe, à Liége, a conservé son Christ de jubé de grandeur naturelle; il semble à peu près contemporain de la construction de l'église; celle de Saint-Gilles, près de Liége, a sauvé également des iconoclastes un Christ de jubé du XIVe siècle, dont le type distingué semble révéler une influence méridionale. A l'église cathédrale de Liége et à l'ancienne collégiale de Saint-Trond on a replacé à une date récente les Christs de jubé d'un bon travail, dont le style accuse la seconde moitié du XVe siècle. On pourrait citer d'autres monuments de ce genre qui, malgré les révolutions et les périodes de destruction, sont parvenus jusqu'à nous.

La Vierge Marie pleurant son divin fils
(Groupe provenant de l'église Saint-Remi, conservé à l'église Saint-Jacques à Liége).

Après ces œuvres plastiques qui, au moyen âge, répondaient aux dispositions liturgiques des églises mosanes et de celles de presque toute la chrétienté, la dévotion à la Vierge Marie, si vivace dans la même région, et

(1) Le Musée du Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles, possède le moulage de ces statues.

particulièrement au pays de Liége, a inspiré un grand nombre de statues et de groupes sculptés. C'est aux nombreuses corporations qui s'étaient placées sous la protection de la Mère de Dieu, qu'on doit ces œuvres plastiques, de toutes dimensions et des styles les plus variés. Les sentiments pieux dont les imagiers étaient animés ont aussi, dans bien des cas, assuré la conservation de leur travail.

Au nombre des statues et des groupes de la Vierge Marie, il y a des œuvres de valeur ; mais abandonnées à la dévotion, qui n'y voyait qu'une incitation à la piété, il est assez étrange que personne n'ait songé à les examiner au point de vue de l'art : il est vrai que la plupart de ces Vierges étaient survêtues d'oripeaux souvent façonnés à la mode du jour, et plusieurs de ces belles statues ont été mutilées pour rendre plus facile l'adaptation de ces toilettes ridicules.

J'ai été le premier à les étudier au point de vue du caractère particulier de l'art mosan ; depuis peu d'années, un savant français, dont j'ai à différentes reprises cité le travail, a examiné à son point de vue ces intéressants documents. Je tiens à citer quelques-uns de ses jugements :

« L'un des modèles les plus fréquents en France au commencement du XIII^e^ siècle, » écrit-il, « est la Vierge assise, l'Enfant Jésus sur le genou gauche, le visage allongé et noble, mais médiocrement expressif, et vêtue d'une robe formant sur tout le corps d'innombrables petits plis verticaux, minces et un peu secs. Il semble que cette formule ait persisté dans la sculpture belge plus tard qu'en France, car dans l'admirable Vierge de Saint-Jean à Liége, du milieu du XIII^e^ siècle, sans doute, à qui ses vieux ors brunis encore intacts donnent un éclat incomparable, des traces de la formule primitive subsistent dans les petits plis parallèles et dans le système général de la draperie. En même temps et bien que certaines influences germaniques se retrouvent dans la sécheresse d'exécution du visage, on y distingue déjà bien évidemment le modèle qui deviendra général en France à la fin du XIII^e^ siècle, et se répandra au commencement du XIV^e^ dans toute l'Europe, jusqu'à devenir une manière de type international. Le morceau est des plus remarquables que l'art du XIII^e^ siècle ait produits dans les Pays-Bas, mais cette œuvre grandiose n'est rien moins que réaliste, et c'est toujours la formule venue de France qui s'y retrouve. »

Continuant l'étude des sculptures mosanes dans le développement du type de la Vierge Marie, le même auteur ajoute : « Au contraire certaines autres paraissent s'humaniser ; celle de Diest, celle de Notre-Dame du Val des Écoliers, à Saint-Pholien de Liége : la mère, au lieu de trôner en majesté, sourit à son enfant ; elle joue avec lui et son visage a perdu quelque chose de la grandeur austère d'autrefois : plus féminine, elle semble aussi plus individuelle ». Comme se rapportant au même type, l'auteur rappelle une Vierge conservée au Musée de Namur, provenant de Marche-les-Dames. Puis il jette un coup d'œil sur une statue de la Vierge qui se trouve à l'église

Photo P. Becker, Bruxelles

JOACHIM PATENIER
Repos de la Fuite en Egypte
(Musée royal de Bruxelles)

Saint-Servais de Liége. « La Vierge est d'un caractère très noble, » dit-il, « mais les restaurations qu'elle a subies nous empêchent d'en parler. »

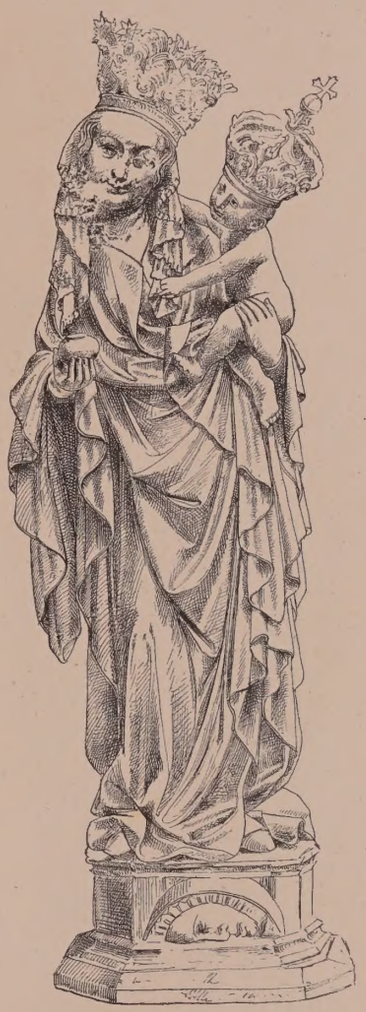
C'est en effet une statue, à peu-près de grandeur naturelle, d'un beau caractère et dont la noblesse n'a pas été compromise par une restauration devenue nécessaire à la suite de pieuses mutilations ; nous en donnons, à la page suivante, un croquis crayonné avant la restauration.

Un très beau groupe du XIVe siècle, représentant le Couronnement de la Sainte Vierge par le Christ, est conservé dans le portail nord de l'église Saint-Jacques de Liége. La reproduction, que nous mettons sous les yeux du lecteur, nous dispense de le décrire. Malheureusement ce morceau est aujourd'hui bien mutilé. Presque toutes les mains sont brisées, ainsi que les bras de la Vierge; un badigeon ignoble a remplacé les couleurs et les riches dorures qui formaient autrefois le dernier revêtement et l'achèvement de ce beau travail.

Pour donner un aperçu de la statuaire de cette époque, nous devrions encore citer un certain nombre de sculptures parvenues jusqu'à nous, les unes mutilées, les autres assez intactes. Ce sont, pour l'ordinaire, des statues de la Vierge, et parmi elles il y a lieu de citer celle de l'église Notre-Dame à Maestricht et celle de l'église Saint-Jacques à Liége, toutes deux du XVe siècle.

La jolie légende de saint Christophe, si populaire au moyen âge, a donné naissance à un grand nombre de peintures et de sculptures dont, malgré les actes de vandalisme de tous genres, quelques monuments intéressants ont survécu.

Il nous reste à dire, autant que nous le permettent les informations que nous avons pu recueillir, ce que fut la peinture au XVe siècle, dans la région que nous étudions.

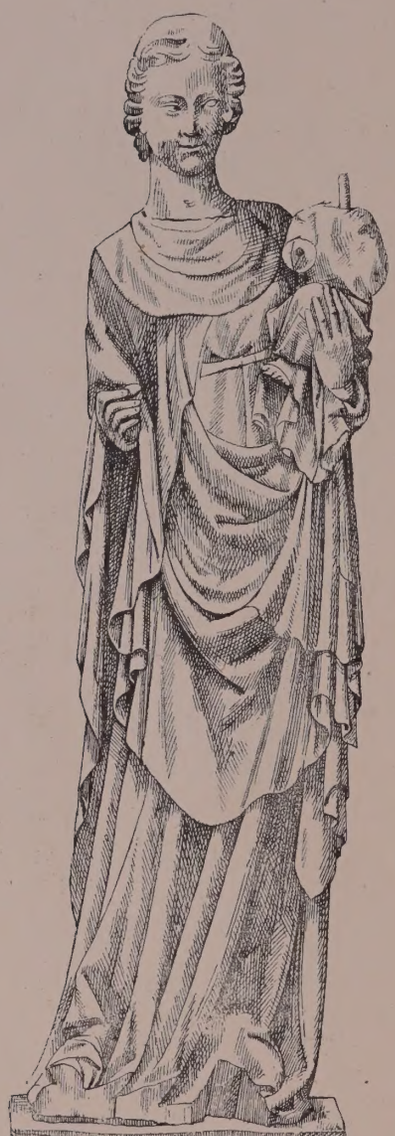


Groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus conservé à l'église de Notre-Dame à Maestricht
(Les couronnes sont modernes).

La culture des arts, si florissants aux XIe et XIIe siècles, trouva encore à l'époque si agitée de l'histoire des pays mosans au XVe siècle, un refuge dans les monastères. Là, le religieux, généralement à l'abri des violences de la guerre et de la lutte des partis, pouvait s'adonner, dans le silence du cloître, à la transcription des manuscrits et aux enluminures qui devaient les orner. Il en était ainsi dans la puissante abbaye

de Saint-Laurent qui, très près de l'enceinte fortifiée de la ville de Liége, dominait au loin les sites les plus pittoresques des rives de la Meuse.

Elle devait un bon nombre de ses constructions à Notger, et son église, de dimensions considérables, avait été bâtie par Reginard, qui l'avait consacrée en 1034. Sa bibliothèque, en grande partie fruit du travail de ses moines, avait pris beaucoup d'extension, et déjà au XII^e siècle, l'abbé Wazelin s'était signalé par son habileté à orner les livres de miniatures ; il inaugurait ainsi les traditions de la maison, qui restèrent vivaces jusqu'après le règne de l'évêque Érard de la Marck.



Vierge de l'église Saint-Servais. à Liége. XIV^e siècle (Avant la restauration).

L'un des moines de l'abbaye de Saint-Laurent les plus connus comme chroniqueur, comme compilateur, ainsi qu'il se nomme modestement lui-même, a été Jean de Stavelot. Il fut peintre et dessinateur de mérite. Nous devons nous arrêter un instant au souvenir de ce travailleur infatigable, qui enrichit la librairie de sa maison de soixante à soixante-dix volumes, d'une écriture très serrée, et dont plusieurs sont ornés d'un très grand nombre de compositions, dessinées à la plume et parfois coloriées.

Jean de Stavelot naquit dans la ville dont il a pris le nom et dont son père était échevin, au mois de juin 1388.

Sa vocation à la vie religieuse se manifesta de bonne heure. A l'âge de quatorze ans, Jean de Stavelot se présenta à l'abbé de Saint-Laurent, et il reçut la tonsure et la vêture des mains de Dom Étienne de Mairles, mais les ordres ne lui furent conférés qu'en 1414, année où il célébra sa première messe, le 15 novembre.

Dès l'année 1411, il avait commencé à calligraphier des manuscrits, et très-probablement aussi à s'exercer dans l'art du dessin.

Son œuvre la plus considérable au point de vue de l'art est un manuscrit qui se trouvait encore à Liége au commencement du XIX^e siècle, entre les mains du baron de Villenfagne. Plus tard ce livre fit partie de la bibliothèque du peintre Paelinck ; à la mortuaire de cet artiste, il fut acquis par un libraire de Londres, qui le vendit à la Bibliothèque du

British Museum, où il se trouve actuellement. Jean de Stavelot a eu soin de s'assurer la paternité de ce livre par l'annotation suivante : *Iste liber fuit scriptus ac depictus per manus fratris Johannis de Stabulis, Sancti Laurentii Leodiensis monachi. Anno 1437. Orate pro eo.*

Ce manuscrit est divisé en deux parties. L'une contient la vie de saint Benoît, composée en latin par saint Grégoire et traduite en français. Un grand nombre de miniatures de la main de Jean de Stavelot, illustrent la vie et les miracles du saint.

Ce manuscrit n'est pas le seul livre orné de dessins par le moine de Saint-Laurent, qui soit parvenu jusqu'à nous. La Bibliothèque royale de Bruxelles en possède plusieurs, parmi lesquels se trouve un volume remarquable comme écriture, orné d'un bon nombre de compositions du moine artiste tracées à la plume ; on y voit aussi une miniature qui témoigne de l'habileté de son pinceau.

Dans ce livre, plusieurs manuscrits ont été reliés ensemble. Il s'y trouve notamment un traité de la vie de saint Laurent, patron du monastère, en latin; des sermons et des homélies dans la même langue ; les vies de Wolbodon et de Reginard; les gestes des abbés de Saint-Laurent, par Renier; le *Libellus lacrimarum*, et enfin le *Speculum humanae salvationis*.

Au point de vue de l'art, le premier et le dernier de ces ouvrages ont seuls de l'intérêt. La vie de saint Laurent débute par une fort jolie initiale dont nous donnons, dans la grandeur de l'original, la reproduction exacte. Habilement peinte, elle dénote chez l'artiste un sentiment exquis de la couleur; de toutes ses œuvres qui nous sont connues, cette initiale donne l'idée la plus avantageuse de son talent.

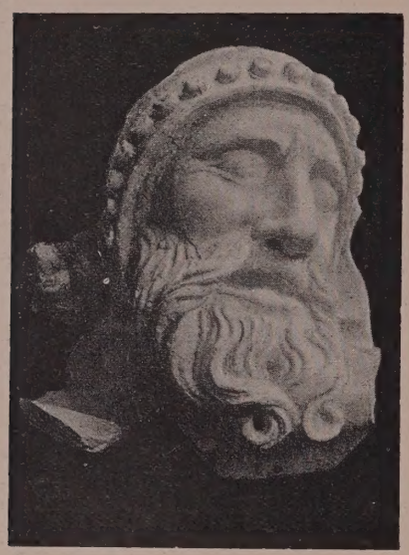
Dans le *Speculum humanae salvationis,* Jean de Stavelot se trouvait en présence d'une tâche toute différente. Ici c'est surtout sa facilité de composition et l'abondance de son imagination qui sont en jeu. Comme dans la vie de saint Benoît, il s'agit d'un cycle d'illustrations, où se développent des allusions et des allégories complémen-

Statue de saint Christophe, à Hannut

taires, dans l'esprit de la *Biblia pauperum*, fort en vogue à l'époque où vivait Jean de Stavelot.

En transcrivant ce livre si populaire pour la bibliothèque de l'abbaye, le calligraphe en a orné les pages des improvisations de son crayon, qui avaient pour objet d'en rendre le texte plus clair, plus significatif et en quelque sorte plus vivant aux yeux du lecteur. Nous donnons le calque d'un de ces croquis, représentant la Crucifixion.

Jean de Stavelot a fait de nombreux travaux, qui tous n'étaient pas destinés à son abbaye. Il avait notamment calligraphié et peint pour les Frères Prêcheurs de Liége, un livre de la Passion, probablement perdu lors de l'incendie qui dévora leur bibliothèque. Jean de Stavelot est décédé à l'abbaye de Saint-Laurent, le 16 octobre 1449. Il fut inhumé dans l'église du monastère. Un siècle et demi après sa mort on y plaça son épitaphe en vers, avec les armoiries de sa famille.



Tête de la statue de saint Christophe à l'église collégiale de Notre-Dame à Huy

Le 29 septembre 1479, l'abbé de Saint-Laurent admettait à la profession, après un assez long noviciat, un religieux qui devait reprendre la plume de chroniqueur de Jean de Stavelot et, comme celui-ci, cultiver la peinture, mais avec plus de succès que ne l'avait fait son prédécesseur. Il se nommait Jean Peecks; à son nom on avait ajouté celui de la ville de Looz, où l'artiste avait vu le jour le 31 janvier 1459.

Sous l'habit de saint Benoît, Jean de Looz s'adonna à l'étude des lettres et aux recherches de l'historien. Il continua la chronique de Jean de Stavelot; mais, en même temps il cultiva la peinture, non celle des manuscrits, comme son devancier, mais la peinture murale. Il embellit l'église abbatiale par une série de peintures représentant les scènes de la Passion du Christ, un Arbre de Jessé, un Jugement dernier et la Chute de Lucifer. Le cardinal Érard de la Marck fit venir à Huy Jean de Looz, pour y orner de ses peintures la chapelle castrale. Malheureusement aucun de ces travaux n'est parvenu jusqu'à nous. Tous ont été détruits avec les sanctuaires qu'ils décoraient. Jean de Looz était un religieux de grand mérite ; il fut élu abbé de Saint-Laurent par ses frères en religion après la mort de l'abbé Henri d'Oreye, le 25 juillet 1508, et consacré par l'évêque de Liége le 31 janvier 1509. Il est décédé le 14 juillet 1516.

Le dernier religieux de l'abbaye de Saint-Laurent, dont il soit fait mention comme peintre, est Pascal de Bierset. Né vers 1480, il prit l'habit à l'abbaye même.

Photo P. Becker, Bruxelles

JOACHIM PATENIER
Fuite en Egypte
(Musée d'Anvers).

Très adonné à l'étude et ne négligeant aucune occasion de s'instruire, il cultivait en même temps la peinture ; il avait peint le retable de l'autel dans une chapelle de l'église abbatiale, consacrée à saint Denis, où chaque jour il offrait le saint sacrifice de la messe ; à côté de la crypte du monastère, il avait peint dans des médaillons les figures des docteurs de l'Église.

Pascal de Bierset est décédé en 1535. Après lui, les Bénédictins firent exécuter d'importantes peintures pour leur église, notamment au XVII^e siècle, mais on ne cite plus aucun des religieux de l'abbaye qui se soit adonné aux arts.

Les documents conservés dans les archives révèlent l'existence d'un peintre du nom d'Antoine, ayant passé la plus grande partie de sa vie à Liége, et sur lequel les renseignements sont assez nombreux pour qu'on puisse le signaler comme un maître de quelque renom et qui fournit une longue carrière.

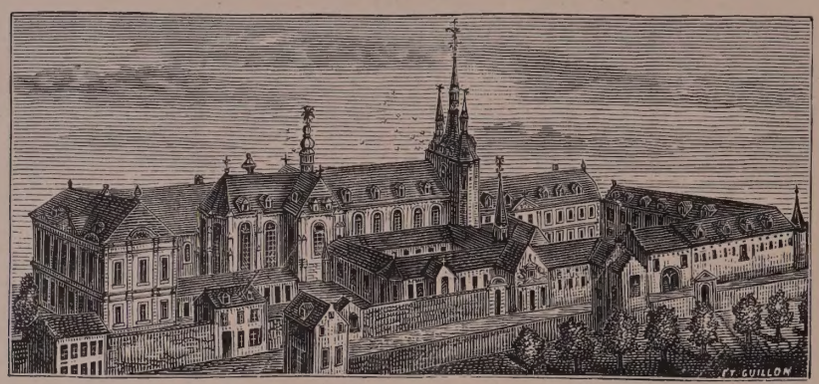
Au XV^e siècle les noms d'artistes autour desquels on peut grouper une série de travaux, grâce à des informations certaines, sont rares. Nous allons réunir celles que l'on possède sur le compte de cet Antoine, avec le regret de n'avoir à citer aucune peinture encore conservée que l'on pourrait lui attribuer. Ces informations se trouvent dans les comptes du chapitre de Saint-Pierre à Liége et dans ceux du conseil de Namur, à l'église Saint-Aubain. La plus ancienne mention se rapporte à l'année 1454 et à une besogne très modeste : Antoine peint les bâtons servant à porter le tabernacle où l'on plaçait le Saint-Sacrement. Quelques années plus tard, en 1458, il reçoit le salaire d'une image de sainte Apolline, salaire qui s'élève à la somme assez considérable pour l'époque, de 96 livres 12 sous. La figure, peinte sur canevas, devait être de grande dimension, le peintre ayant employé sept aunes de toile. C'était sans doute un travail décoratif, exécuté également pour le chapitre de Saint-Pierre de Liége. En 1460, Antoine reçoit 9 livres 12 sous, pour le nettoyage et probablement pour les retouches à faire à une statue de saint Christophe, dorée et vraisemblablement peinte dans son ensemble.

Il était occupé dans d'autres églises de la même ville : les comptes du chapitre de l'église Saint-Martin notent, en 1478, que pour la peinture d'une Assomption et d'une Purification, il reçut la somme de 84 livres.

Le peintre Antoine, qui travaillait dans la capitale de la principauté, avec une suite et une activité que même le sac et la destruction de Liége sous Charles le Téméraire ne paraissent pas avoir interrompues pendant longtemps, avait acquis une réputation qui s'étendait à d'autres cités mosanes. Nous le trouvons en effet occupé à Namur à une œuvre plus considérable que celles dont nous venons de faire l'énumération. Dans cette ville un habitant du nom de Jean de Corioulle, ayant été condamné pour un méfait dont le caractère n'est pas révélé, à une amende de 200 écus et, en outre, à faire peindre à ses frais un tableau représentant le Jugement du Christ, dont la valeur était fixée d'avance, alla commander au peintre Antoine le

tableau expiatoire. La peinture, livrée vers le mois de juin 1476, fut placée dans la salle attenante à l'église Saint-Aubain « où Messieurs du conseil tiennent leur siège justiciable. »

Mais exposé là, « le grand tableau » du peintre liégeois souleva un litige qui fit, paraît-il, changer la destination de l'œuvre.



Vue de l'abbaye de Saint-Laurent au XVIII[e] siècle

Examinée par un comité d'experts, la peinture fut jugée valoir plus que 40 florins du Rhin (c'était probablement le taux de l'amende à laquelle Corioulle avait été condamné), et Messieurs du conseil décidèrent qu'en toute équité, ils devaient payer à l'artiste le surplus de l'estimation, fixée à 55 florins. Cette somme fut en effet remise à Antoine, qui en donna quittance, sous la signature d'un notaire impérial juré, le 7 juin 1476.

Mais cet acte souleva de nouvelles contestations qui aboutirent à un fait étrange, consigné par les documents, qui le constatent sans donner d'explications : c'est que Jean de Corioulle reprit de force la peinture, dont la valeur dépassait notablement l'amende à laquelle il avait été condamné.

Armoiries de Jean de Stavelot

Il résulte de l'ensemble de nos informations sur maître Antoine qu'il fournit des travaux très-variés au cours d'une longue et laborieuse carrière.

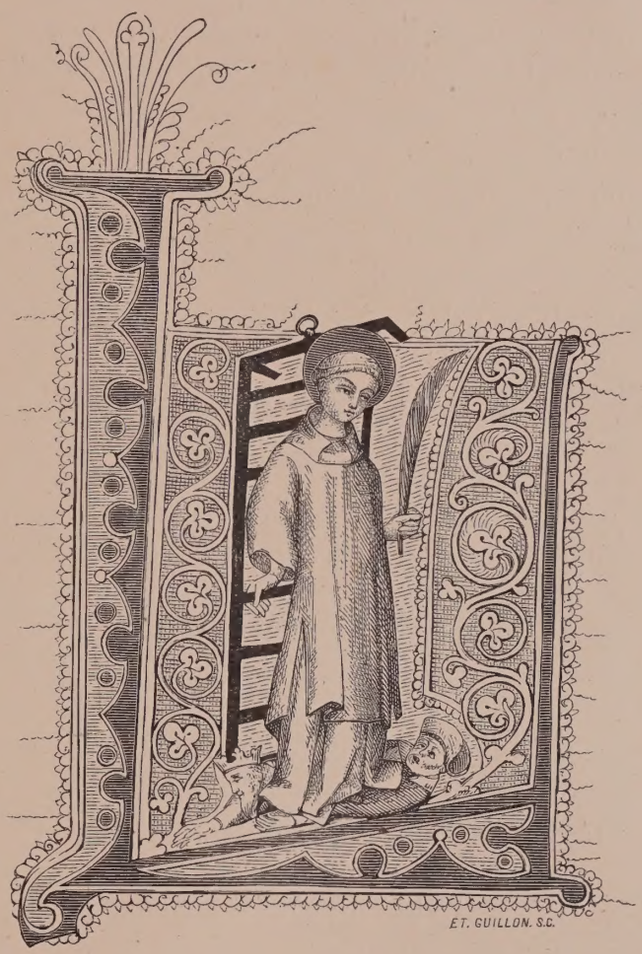
Nous l'avons vu occupé à l'église Saint-Pierre à Liége, en 1454; nous le retrouvons, mentionné dans un contrat daté du mois d'octobre 1502, s'engageant à faire en collaboration avec son fils, pour l'église de Waremme, un Christ de jubé, avec les statues de la Vierge Marie et de saint Jean l'Évangéliste, sur une *trabes* où les douze apôtres seraient représentés en médaillons. La figure du Crucifix devait être peinte et dorée ; les autres détails de l'ouvrage sont prévus avec un soin et une entente que l'on trouverait rarement aujourd'hui, s'il s'agissait de commander semblable travail.

Comme dans cette collaboration de maître Antoine avec son fils, la part qui revient au sculpteur est importante, il semble probable que le fils était un imagier.

A Liége les peintures antérieures au règne d'Érard de la Marck sont très rares. Les seules peintures qui remontent au XV^e^ siècle, et que par conséquent on pourrait attribuer au peintre Antoine sont trois panneaux, conservés au Musée diocésain de Liége.

A l'époque où vivait le peintre Antoine, on voyait fréquemment dans les églises des panneaux encadrés, appendus aux parois des nefs et des chapelles, véritables épitaphes, indiquant la tombe des prêtres, des notables, parfois de simples bourgeois, qui avaient eu le privilège d'être inhumés dans l'église. Ces tableaux faisaient connaître la date du décès du défunt et sollicitaient pour le salut de son âme les prières des fidèles.

Au nombre des rares peintures antérieures au sac de la ville en 1468, la cathédrale de Liége possède encore un monument de cette nature. Notre planche, qui en donne la reproduction fidèle, en fait connaître la composition et le caractère. Cependant comme c'est l'exemplaire unique de toute une catégorie d'œuvres du même genre, et qu'à ce titre il offre un intérêt particulier, il importe de nous y arrêter.



Saint Laurent
Initiale peinte par Jean de Stavelot.

Au centre de la composition, la Vierge est assise sur un trône en marbre blanc à haut dossier, dont les montants sont terminés par des clochetons abritant les statuettes de quatre prophètes. Au-dessus de la Vierge et de l'Enfant plane un joli groupe d'anges, vus à mi-corps ; deux d'entre eux posent sur la tête de Marie une couronne de roses, tandis que l'ange qui se trouve au centre du groupe tient un livre ouvert, lui servant, ainsi qu'à ses acolytes, à chanter les louanges de la reine du ciel.

La Vierge Marie, dont la chevelure blonde descend sur les épaules, est vêtue

d'un manteau couleur de laque pourprée et d'une robe bleu foncé. Le manteau, orné d'une élégante bordure d'or, est enrichi d'inscriptions. Au bord supérieur on lit les deux mots : SALVE REGINA. Au bord inférieur se trouve le texte de la salutation angélique. De la main droite la Vierge présente un papillon à l'Enfant, qu'elle soutient de la main gauche. Celui-ci a la tête ornée d'un nimbe cruciforme. Il est représenté nu, posé sur un linge blanc et mettant la main sur la poitrine. Au premier plan, agenouillée devant le groupe, sur un sol orné de fleurettes, sainte Madeleine avance le corps dans l'attitude la plus respectueuse, pour baiser les pieds de l'Enfant Jésus ; elle a déposé devant elle le vase à parfums, son attribut, sur lequel on lit MADELENA. Elle est revêtue d'un manteau couleur bleu intense, et d'une robe rouge garnie de fourrure blanche, laissant paraître les manches d'une robe de dessous couleur laque, ornée de dessins d'or. De l'autre côté, à gauche de la Vierge est représenté, dans des proportions fort inférieures aux autres figures, le doyen Van der Meulen. Il est à genoux, revêtu d'un ample manteau blanc bordé d'un galon noir, en dessous duquel apparaît une soutane bleue garnie de fourrure brune. Le doyen porte la tonsure. Il tient sur le bras l'aumusse, en fourrure grise. De sa bouche sort une banderole, sur laquelle on lit la prière souvent inscrite sur les pierres tombales : O MATER DEI, MEMENTO MEI.

Aux deux côtés de la composition se trouvent les apôtres Pierre et Paul, les saints patrons du défunt. A la droite de la Vierge, saint Pierre est vêtu d'un manteau couleur de laque foncée et d'une tunique verte ; il tient d'une main un livre, et de l'autre une puissante clef en or. De l'autre côté, on voit l'apôtre saint Paul, tenant un livre de la main droite, et de la gauche le glaive, son attribut. Les têtes des apôtres sont nimbées et leurs vêtements sont ornés de riches bordures. Les figures se détachent sur un fond d'or décoré d'un diaprage losangé noir.

Le panneau a conservé son cadre original, peint en rouge, et décoré de chaque côté d'un écu ; celui de droite porte d'or à l'aigle éployée de sable; celui de gauche, de sable au chef d'argent, chargé de troisfl eurs de lis de gueules. Au bord inférieur on lit l'inscription suivante qui donne la date de la peinture :

HIC EST SEPVLTVS EGREGIVS DOMINVS PETRVS DE MOLENDINO, LEGVM DOCTOR, DECANVS ET CANONICVS ECCLESIE SANCTI PAVLI LEODIENSIS ET SANCTI SALVATORIS TRAJECTENSIS, QUI OBIIT ANNO DOMINI MILLESIMO CCCCLIX, MENSIS MAII, DIE XXIII, CVJVS ANIMA REQVIESCAT IN PACE.

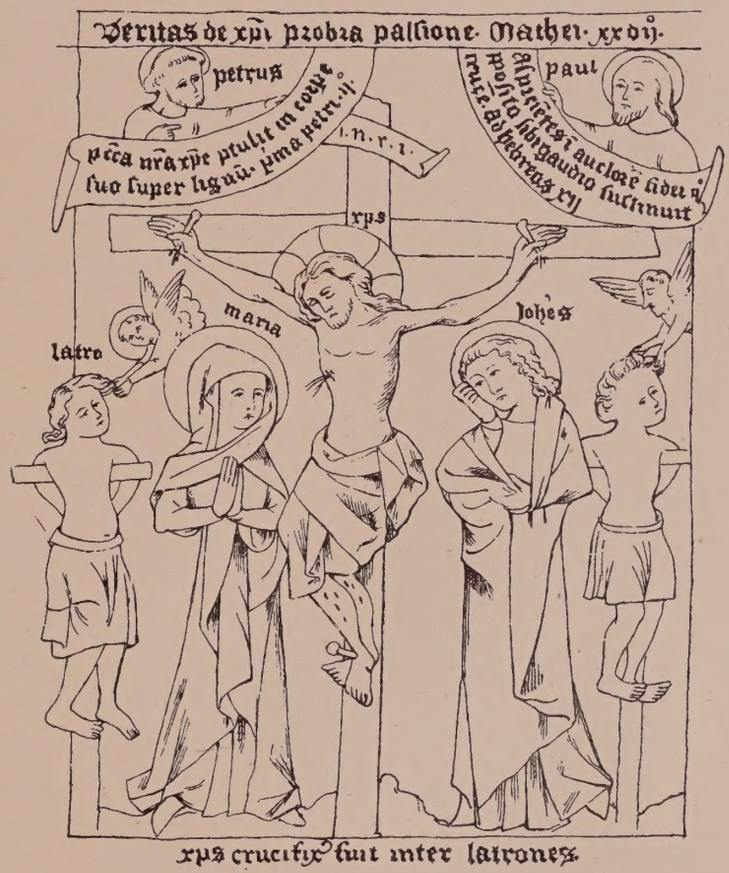
On peut conjecturer d'après ce texte que la peinture a été exécutée peu après la date de 1459. Celle-ci témoigne en outre d'un fait assez remarquable : la manière dont le tableau est traité semble établir à l'évidence qu'une vingtaine d'années après la mort de Jean Van Eyck, lequel, comme nous l'avons vu, avait poussé l'art de la peinture dans des voies entièrement nouvelles par l'imitation exacte de la nature, au pays de Liége les peintres travaillaient encore conformément aux traditions

Phot. Bruckmann

De Blès
L'Adoration des Mages
(Pinacothèque de Munich).

anciennes. La disposition symétrique, la diversité des proportions, les fonds d'or, l'absence de modelé et de naturalisme, tout, dans cette peinture, rappelle encore une phase de l'art dont l'école des Van Eyck s'était depuis longtemps affranchie.

La collégiale de Tongres possède une de ces épitaphes peintes, d'une date un peu postérieure à celle de Pierre Van der Meulen. L'usage de marquer par des peintures le lieu des sépultures, dans les églises et les cloîtres, était très répandu et se conserva encore pendant longtemps, dans les pays mosans. C'est ainsi qu'est venu jusqu'à nous le nom d'un chanoine de la cathédrale Saint-Lambert, Renier Borman ou Bormans, de Brée : un tableau attaché à la muraille près de sa tombe le représentait avec l'aumusse sur le bras, agenouillé devant les images de Notre-Dame et de sainte Anne. Il était décédé le 10 septembre 1519. Le testament d'un bourgeois de Huy, en l'an 1438, conservé aux Archives de Liége, nous fait connaître un exemple plus ancien de ces sortes d'épitaphes. Jean de Heren de Griage dispose : « *Je veule et ordine qu'il soit fait ung tableal, la ens soient figurées N. D. et saint Jacques et ma personnaige et mon nom, pour etre attaché en l'enclosure, a l'opposite de ma sepulture, en l'eglise des Freres mineurs a Huy.* »



La Crucifixion
Croquis de Jean de Stavelot.

Le Musée diocésain de Liége conserve deux petits panneaux, qui formaient autrefois les feuillets d'un diptyque peint des deux côtés, qui avait été donné à la cathédrale de Saint-Lambert par le chanoine *Ex Palude*, reçu le 6 mai 1478 et nommé grand chantre le 5 août 1488.

Il avait fait don à la cathédrale d'un bâton cantorial en argent doré, qui portait, gravées sur le pommeau la date de 1495, ses armes en émail, celles de Jean de Horne et celles d'Érard de la Marck.

Ce diptyque est probablement de la date de la nomination d'*Ex Palude* à la dignité de grand chantre. L'une des peintures représente la Nativité, suivant les données traditionnelles. Au loin on voit les rois mages venant, avec une troupe de cavaliers, adorer le Messie dont l'étoile leur a annoncé la naissance. L'autre feuille porte le Martyre de saint Lambert. Sur ce panneau *Ex Palude* est représenté dans un coin du tableau, à genoux, en prière, tenant en main le bâton cantorial ; il est revêtu d'un camail d'hermine, du rochet, et tient sur le bras gauche l'aumusse, également en hermine. A ses pieds on voit un écu avec ses armes, qui sont de gueules chargé de dix besans d'or au franc quartier d'hermine.

Vierge provenant d'une église de Huy
(Collection de Mme de Lhoneux, à Huy).

Les deux peintures formant l'avers des panneaux sont en couleurs ; le revers, peint en grisaille, représente le Jugement de Salomon et la femme adultère.

Ces deux panneaux sont du petit nombre des épaves sauvées de la cathédrale Saint-Lambert. Lorsque le diptyque s'y trouvait, il ne s'ouvrait pour laisser voir l'avers des peintures qu'aux trois fêtes de l'année, à Saint-Lambert, à Noël et à l'Assomption de la Vierge.

Le grand chantre *Ex Palude* mourut le 24 mars 1515 et fut inhumé au vieux chœur de la cathédrale Saint-Lambert. Par testament il avait légué à la cathédrale deux vases ornés de ses armes.

Il faut donc se garder de croire que malgré le déchirement des partis, les guerres intestines et la violence des luttes qui existaient presque partout, la vie de l'art ait cessé. Assurément, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, beaucoup d'artistes des mieux doués, allaient chercher des milieux plus favorables à l'expansion de leur génie et au recueillement que demande généralement la production artistique. Cependant le besoin d'orner la vie même agitée et incertaine, par les créations imagées de l'art, subsiste et la nécessité de consoler l'âme par la décoration des temples se fait encore sentir plus vivement dans les temps troublés. C'est sans doute sous l'influence de cet état de choses que se développa dans les églises et les sanctuaires, l'usage beaucoup plus général qu'on ne le pense, de la peinture murale. Presque tous les vestiges, à la vérité, en ont été détruits. Cependant, grâce aux travaux de réfection et de restauration des monuments du moyen âge, poursuivis depuis plus d'un demi-siècle, des traces en ont apparu presque partout, tantôt comme peinture légendaire,

tantôt comme simple travail décoratif. Ce sera : à l'église Saint-Pierre, à Saint-Trond, les vierges sages et les vierges folles peintes en médaillons ; dans l'église du béguinage de la même ville, toute une série de figures de saints ; dans la belle collégiale de Tongres, les peintures légendaires du chœur ; dans la modeste église de Milmort, toute une suite de peintures relatives à la vie de la Sainte Vierge ; à Maestricht, dans l'ancienne église des Dominicains, aujourd'hui désaffectée et convertie en magasin, une vaste composition, divisée en quatre zones superposées verticalement et où, dans la région supérieure, apparaissent entre des groupes d'anges le Christ et la Sainte Vierge, assis sur le même trône. Ce groupe est conçu dans le sentiment des Couronnements de la Vierge, thème si souvent traité par la peinture et la statuaire à cette époque. Dans les zones qui suivent est représentée la légende des dix mille martyrs, et enfin dans le registre inférieur, l'artiste a traité les différents épisodes de la vie de saint Thomas d'Aquin. Cette peinture, de grand style et d'un vrai caractère artistique, est actuellement dans un lamentable état de délabrement.

A l'église de Saint-Denis à Liége, il existe au-dessus de la voûte actuelle de la nef, dans les combles, des traces de peintures fort anciennes, qui ont dû être exécutées lorsque l'église était encore couverte d'un plafond. Il en est de même de l'église Saint-Antoine de la même ville ; là aussi le chœur a été couvert autrefois d'une peinture, dont il subsiste des vestiges dans les combles. Des restes de cette nature se retrouvent d'ailleurs presque partout, même dans les églises de village.

L'humidité du climat, l'incurie, le mauvais goût qui s'est propagé au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, les grattages et les blanchissages qui en ont été les manifestations générales, après avoir détruit les vitraux de couleur pour les remplacer par des verres blancs, ont presque partout fait disparaître jusqu'aux moindres traces de ces peintures ; toutes furent sacrifiées, qu'elles fussent excellentes, bonnes ou médiocres. Un blanchissage a passé presque partout, établissant un niveau égalitaire qui, quoiqu'on en dise, n'a pas toujours existé. De rares exemples ont cependant survécu sur les bords de la Meuse comme ailleurs, à toutes ces destructions, et lorsqu'on les découvre, il importe d'en constater l'existence. A ce point de vue, nous avons un exemple intéressant à étudier.

Il existe à deux lieues de Huy, sur la rive droite de la Meuse, au château de Ponthoz, un oratoire isolé de la construction du château, mais servant actuellement de chapelle castrale, dont les peintures sont peu connues. Elles offrent d'autant plus d'intérêt que leur état de conservation ne laisse rien à désirer et que l'origine historique de cette décoration est connue.

Le château de Ponthoz a été acheté, en 1452, à Gilles d'Ochain, seigneur de Xhos, par Walther de Corswarem, chanoine du noble chapitre de Saint-Lambert, archidiacre d'Ardenne et revêtu d'autres dignités par les princes évêques. Ce personnage important avait accompagné en 1444, l'évêque Jean de Heinsberg à

Venise, lorsque ce prince voulut s'embarquer pour Jérusalem. Devenu propriétaire de Ponthoz, il rebâtit le château et sans aucun doute aussi la chapelle qui, d'après une ancienne tradition, avait servi à déposer le corps de saint Hubert, lors de la translation des reliques du saint de la collégiale de Saint-Pierre à Liége, à l'église abbatiale de Saint-Hubert en Ardenne. Aussi, chaque année, les pèlerins qui partaient de l'église Sainte-Croix de Liége, processionnellement et bannières déployées, pour aller vénérer les reliques de saint Hubert, faisaient halte à cette chapelle, en passant par Ponthoz, tout à la fois pour se recueillir et pour prendre un repos nécessaire, car les sept lieues qui séparent Liége de Saint-Hubert forment une étape assez longue pour imposer ce répit. Walther de Corswarem non seulement fit reconstruire l'oratoire, mais il le fit décorer des peintures que nous reproduisons hors-texte et que nous allons décrire. Sur la clef de voûte qui est dorée, on voit l'écu armorié des Corswarem portant d'or à deux faces de gueules. Aux parois près de l'autel, se trouvent encore les vestiges des croix de consécration, que l'on croit avoir été faite en 1466, sous l'évêque Louis de Bourbon. C'est l'année même, où l'élu trop jeune jusqu'alors prit les ordres de prêtrise dans la collégiale de Huy, où il fut reçu avec beaucoup de solennité. Le nouvel évêque continua à résider à Huy, préférant, dans ces temps si profondément troublés, habiter un château armé de solides défenses, plutôt que le palais épiscopal de Liége.

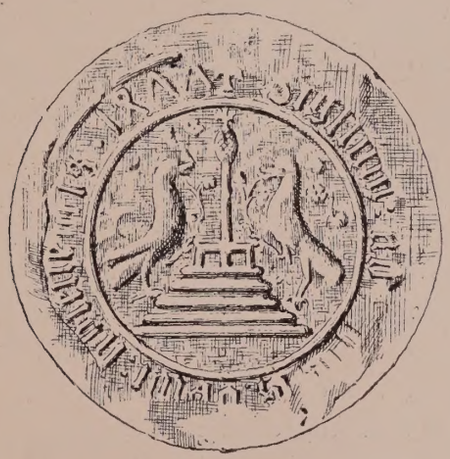
Le sujet principal des peintures est l'Annonciation, représentée conformément aux données généralement suivies par les peintres du XV^e^ siècle. Du côté de l'Évangile, l'ange Gabriel nimbé, les ailes déployées, à genoux sur un tertre couvert de végétation, tient de la main droite un sceptre, et de l'autre une longue banderole, sur laquelle on lit le texte de la salutation angélique : AVE MARIA GRATIA PLENA, etc. ; la banderole s'étend dans la direction de la Vierge, laquelle est également agenouillée devant un prie-Dieu, sur lequel est posé un livre. Marie a un tapis de verdure sous les pieds ; elle tourne le visage, les yeux baissés, vers le messager céleste et, de sa tête nimbée, la chevelure flottante tombe sur les épaules. Au-dessus d'elle flotte également une banderole, sur laquelle on lit le texte de l'Écriture : ECCE ANCILLA DOMINI, etc. Vis-à-vis, dans la région supérieure, apparaît Dieu le Père, dont le buste émerge d'un nuage ; il tient le globe terrestre de la main gauche et élève la droite pour bénir ; des rayons partent de cette main pour aboutir au Saint-Esprit qui, sous la forme d'une colombe, va toucher de son bec le front de la Vierge Marie. Entre la figure de Dieu le Père et la colombe on voit, comme enveloppé dans des rayons, le petit Enfant Jésus, représenté nu et tenant une croix, conformément au symbolisme un peu réaliste, condamné plus tard par l'Église. Plus haut encore le peintre a figuré des deux côtés, au-dessus de la Vierge Marie comme au-dessus de l'ange, deux prophètes sortant, à mi-corps, d'une fleur fantastique, qui s'épanouit au-dessus des rinceaux dont les tiges et les feuilles décorent la voûte. Au-dessus de

Phot. Löwy.

HENRI BLÈS. Les disciples d'Emmaüs
(Galerie impériale de Vienne).

l'ange Gabriel, c'est Isaïe tenant une banderole avec le texte par lequel le prophète a prédit la maternité de la Vierge : ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIVM. Au-dessus de Marie, c'est David, couronné et portant le costume royal, qui apparaît avec le texte du Psaume LXXI, v. 6. : DESCENDET SICVT PLVVIA IN VELLVS : ET SICVT STILLICIDIA STILLANTIA SVPER TERRAM. Enfin une branche de lis, peinte sur la nervure médiane qui sépare les deux figures de l'Annonciation, achève de montrer dans cette composition tous les éléments que l'art du moyen âge avait à sa disposition.

Cette peinture, ornant la voûte qui se trouve au-dessus de l'autel, offre le thème le plus complet. Les autres compartiments sont également décorés de rinceaux et de figures de prophètes, de même style que la composition qui vient d'être décrite; malheureusement, les textes des phylactères que tiennent ces personnages sont devenus illisibles; il en est d'autres qu'il est difficile de rétablir. Ils se rapportent généralement à la Sainte Vierge et au mystère de sa maternité. Le procédé technique employé semble être celui de la détrempe rendue solide par le mélange d'un des fixatifs : colle, albumine, fromage mou, ingrédients que les artistes de l'époque savaient employer avec une grande virtuosité.



Sceau de la ville de Huy

CHAPITRE XIV

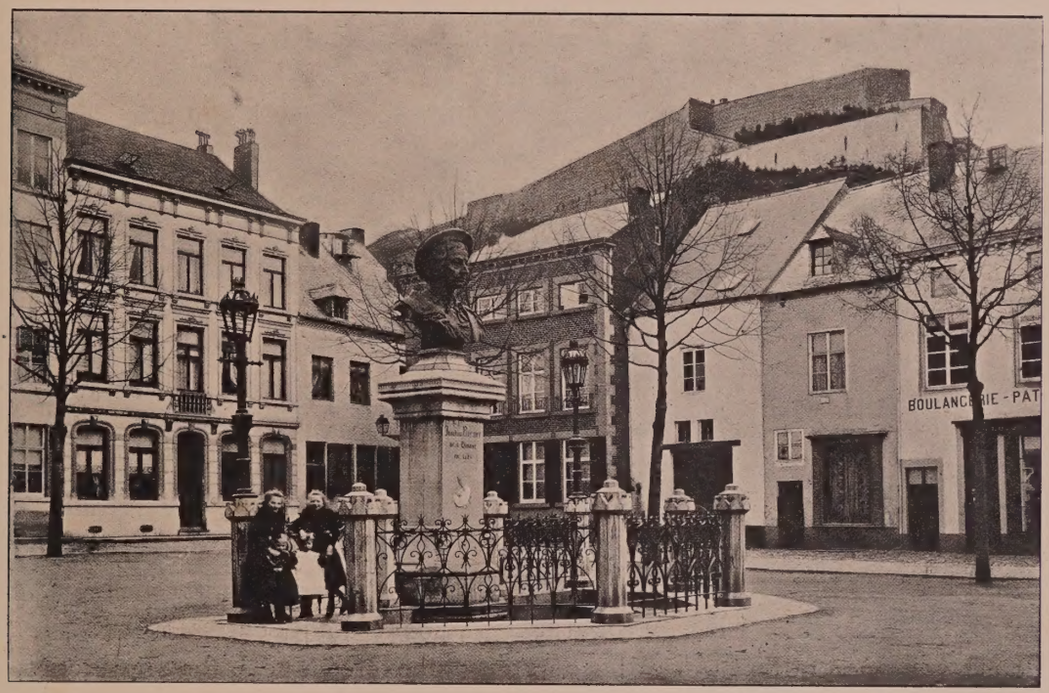
Les grands peintres mosans du XV^e^ siècle : Joachim Patenier et Henri Blès.

DANS un précédent chapitre nous avons suivi d'un peu loin les artistes qui, nés vers le cours inférieur de la Meuse, ont été à l'étranger féconder leur talent, et y ont laissé des travaux d'un ordre supérieur. Ils se sont illustrés au point de faire oublier leur origine. On a reconnu que les productions de leur génie appartiennent, pour ainsi dire, à l'histoire de l'humanité.

En caractérisant d'une manière générale l'œuvre des frères Van Eyck, j'aurais pu insister sur l'apparition dans leurs peintures de vues empruntées à la nature, sur l'introduction de paysages tels que les entend l'art moderne. Les origines de la peinture de paysage doivent, à la vérité, être cherchées dans les manuscrits ornés de miniatures, notamment dans les livres d'heures où sont figurés les douze mois de l'année avec les occupations et les travaux qui les caractérisent. Le paysage intervient là à titre de cadre ; mais les Van Eyck ont fait faire un pas de plus à l'étude de la nature, en plaçant leurs personnages dans des sites accidentés, aux horizons lointains, éclairés par un ciel lumineux. Ce décor devait, dans leur pensée, concourir à l'impression de l'ensemble sur l'âme du spectateur. Mais ce que ces maîtres, nés sur les bords de la Meuse inférieure, où ses rives s'étendent presque sans relief, au milieu de sites assez monotones, avaient inauguré, et même si l'on veut, créé, devait être repris un siècle plus tard par des artistes qui ont vu le jour sur les rives du même fleuve, mais au haut de son cours, dans une région où le sol tourmenté tantôt se creuse en vallées, tantôt se soulève en montagnes, tantôt encore se hérisse de rochers affectant les conformations les plus fantasques, au sein d'une nature qui, alors surtout, offrait des aspects tour à tour grandioses et aimables, sauvages et gracieux.

C'est pour ces derniers maîtres que l'on peut revendiquer l'honneur d'avoir inauguré de ce côté-ci des Alpes, la peinture de paysage telle que devait l'entendre et la développer l'art moderne. Ils sont deux à partager cette gloire : Joachim Patinir, Le Patenier, ou De Patenier, né à Dinant, et Henri Blès, né à Bouvignes, qui, tous deux, ont vu le jour dans la seconde moitié du XV^e^ siècle.

Leur imagination a dû, dès l'enfance, être frappée à la vue de ces sites dont nos premières planches offrent la fidèle image. Poètes et novateurs, leurs œuvres sont l'expression de sentiments et d'observations qui, depuis un siècle, s'étaient fait jour dans le domaine de l'art. Pénétrés des sites qu'ils ont sous les yeux, ils en saisissent les éléments, parfois pour les exagérer; ils renchérissent sur la multiplicité des plans



Monument de Joachim Patenier à Dinant

s'étageant les uns sur les autres. Ce qui pour les Van Eyck est un accessoire, le cadre de la scène où l'on voit en action les grandes figures de l'Histoire Sainte et des légendes, devient l'objet principal pour le peintre dinantais et pour son confrère de Bouvignes ; les figures, réduites souvent à des proportions minimes, ne sont plus que des accessoires. Pour Patenier et pour Blès, le paysage devient l'objectif, le but réel de leur étude ; très généralement, il appelle à lui toute l'attention du spectateur ; les figures que l'on y voit n'y apparaissent que pour donner satisfaction au sentiment religieux qui alors, et surtout dans les pays où travaillaient ces artistes, était l'unique mobile déterminant des créations de l'art. Ainsi quand, par exemple, pour décorer son oratoire, le patricien ou le bourgeois commandait une Fuite en Egypte, un saint Christophe, un saint Jérôme, ou tout autre saint particulièrement populaire à cette époque, il aimait à voir le saint, objet de sa dévotion, se recueillant dans quelque coin frais et embaumé où il aurait été charmé de se trouver lui-même ; il n'était pas fâché, tout en contemplant un sujet pieux, d'être quelque

peu distrait par la vue de lointains animés de figurines occupées aux travaux de la campagne, aux plaisirs de la chasse, à la garde des troupeaux. Mais si le peintre avait omis de placer dans sa composition quelque motif emprunté à la religion, ses visions si réelles de la campagne et de la vie de tous les jours n'eussent pas trouvé de débit chez ceux dont l'artiste devait vivre.

Rappelons d'ailleurs que pour les personnages et les scènes bibliques comme pour les figures légendaires, ces peintres, mais particulièrement Patenier, ont eu fréquemment recours à des collaborateurs. Dans certains tableaux il n'est pas difficile de constater que le pinceau d'un confrère a peint les figures, alors que le paysage est bien de la création du maître dinantais. Cette sorte de collaboration ne se manifeste pas aussi clairement dans les peintures de Blès, à qui l'on attribue d'ailleurs, surtout en Italie, un certain nombre de tableaux où le paysage n'intervient guère et un beau portrait, conservé au Musée de Berlin, qui semble bien authentique.

Il est à regretter que nous ne possédions que bien peu d'informations relatives à la vie de ces deux peintres. C'est ainsi que jusqu'à présent, il n'a pas encore été possible de fixer la date de la naissance ni de l'un, ni de l'autre.

Van Mander, le plus ancien des biographes de Patenier, ne nous apprend en réalité que peu de choses à son sujet, et ce qu'il rapporte ne mérite aucune créance. Il paraîtrait qu'il a existé deux peintres du nom de Patenier, qui ont été à peu près contemporains. Or, les informations de Van Mander ne peuvent être mises d'accord avec ce que l'on sait authentiquement de Joachim Patenier, le maître que nous avons à étudier et dont les œuvres ont exercé une influence incontestable sur les progrès de l'art.

Ce que nous connaissons de la vie et des relations de Patenier nous est révélé par Albert Dürer, le grand peintre allemand, qui visita Anvers en 1521, et se lia d'amitié avec celui qu'il appelle «le bon peintre de paysage». Les autres données que nous possédons sur Patenier nous sont fournies par un acte de l'état civil.

Dans son journal de voyage, Albert Dürer cite fréquemment le nom de maître Joachim. C'est ainsi que pour un travail que Dürer devait exécuter d'urgence à Anvers, il lui emprunte un aide et les matériaux nécessaires. Pour témoigner sa gratitude à Patenier et à son élève, il fait don à chacun d'eux d'un certain nombre de ses gravures, si hautement estimées. Il dessine à deux reprises le portrait de Patenier, et lui fait cadeau d'un dessin dans lequel saint Christophe est représenté quatre fois, dans différentes attitudes. Il y a tout lieu de croire que, dans l'intention de Dürer, ce dessin devait servir de carton à Patenier, pour étoffer ses paysages. La légende de saint Christophe, traversant le torrent avec l'enfant Jésus sur les épaules, sujet fort en vogue à cette époque, se prêtait merveilleusement à animer les paysages tels que les concevait Patenier. Et en effet, on a conservé à Londres (National

Phot. d'Alinari

De Blès
(Musée des Offices, Florence).

Gallery), un tableau de Patenier où apparaît en bonne place cette légendaire figure.

Peu de temps avant de quitter Anvers, Dürer offrit encore à Patenier une petite peinture de Hans Baldung Green, peintre très estimé alors en Allemagne. Enfin le 5 mai 1521, Dürer assista au mariage de Joachim avec sa seconde femme. La solennité fut rehaussée par la représentation de deux pièces théâtrales qui plurent

JOACHIM PATENIER
La prédication de saint Jean-Baptiste
(Collection de M. l'abbé J. Scheen).

beaucoup au grand peintre de Nuremberg. Celui-ci avait autant d'amitié pour maître Joachim que d'estime pour son talent. Aussi lorsque Adrien Herbouts, pensionnaire de la ville d'Anvers, voulut se rendre particulièrement agréable à Dürer, il lui fit présent d'une peinture de Patenier, représentant Loth et ses filles.

Quant aux autres circonstances de la vie de Patenier, elles sont, comme je le faisais observer, fort peu connues. On croit qu'il est né à Dinant vers 1485 ; de là il se serait rendu à Bruges. Ce qui est certain, c'est qu'il fut reçu à Anvers comme franc-maître dans la gilde anversoise, à la date de 1515. Un acte daté du 31 mars 1520, constate qu'il achète une maison à Anvers, mais il ne put jouir longtemps de cette propriété, le décès du peintre devant être reporté à l'année 1524. Un acte du

5 octobre de cette même année fait connaître que sa veuve vendit alors la maison qu'avait occupée son mari. Il laissait trois enfants, dont les peintres Quintin Metsys, Charles Alaerts et Jean Buyst furent tuteurs.

Malgré le grand nombre de tableaux attribués à ce maître, il a dû mourir assez jeune : à en juger par le portrait dessiné par Dürer en 1521, c'est à dire trois ans avant la mort de Patenier, celui-ci ne devait pas à cette époque avoir atteint la quarantaine.

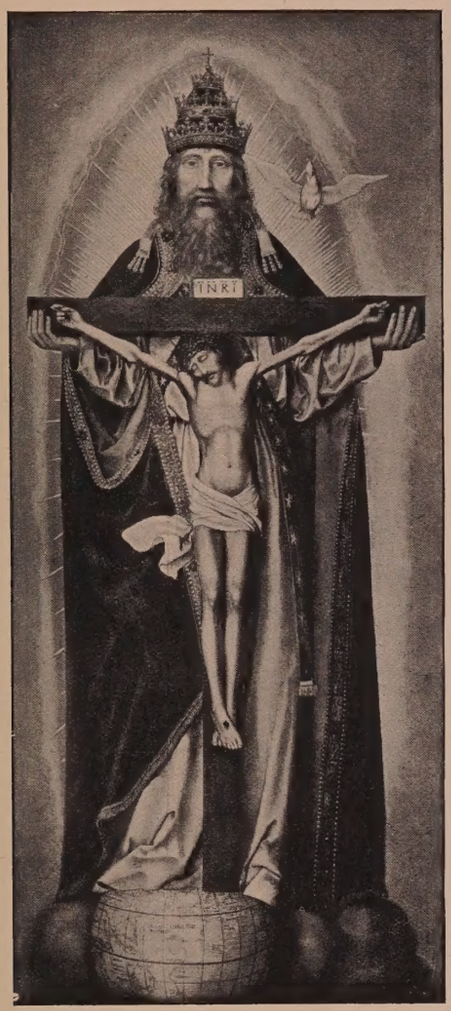
Presque tous les grands Musées de l'Europe possèdent des tableaux de ce maître, hormis le Musée du Louvre. Clément de Ris trouve cette lacune très regrettable, « car Patenier est, » dit-il, « un artiste très original, très personnel et dont les œuvres impressionnent vivement ». Il fait cette remarque en étudiant le Musée du Prado à Madrid, où l'on conserve six panneaux de ce maître, dont deux paraissent avoir captivé particulièrement le critique : c'est la Tentation de saint Antoine et le Repos de la fuite en Egypte. Voici comment il décrit la composition : « La Vierge au premier plan donne le sein à l'Enfant-Dieu. Au fond, des paysans et des soldats suivent la sainte famille. Au passage du divin cortège les idoles et les temples païens s'écroulent en ruines. Paysage boisé à quelques différences près, c'est la répétition du même sujet placé à Anvers, et comme celui-ci est signé, il se pourrait bien que celui de Madrid fût une copie». Cette hypothèse ne me semble guère admissible. Patenier a peint bon nombre de tableaux représentant la Fuite en Egypte, ou plutôt le Repos de la fuite en Egypte, sans pour cela se répéter ou se copier. La vérité est que c'était alors pour la peinture un thème fort en vogue.

Nous avons déjà fait observer que dans plus d'une composition du maître, où il a peint le paysage, il a eu recours pour le groupe principal au pinceau d'un confrère. Pour s'en convaincre il suffit de comparer entre eux divers tableaux où ce groupe de la Vierge Marie et de l'Enfant Jésus est rendu de façons fort différentes, selon le degré d'habileté des artistes, tandis que le paysage, toujours de la même touche, est bien de la main de Patenier.

Si l'on sait peu de choses de la vie de Joachim Patenier, on a moins de renseignements encore sur Henri Blès, de Blès ou Met de Blès, qui fut cependant un peintre très laborieux et très fécond, dont le renom s'est de bonne heure répandu au loin.

C'est ce que constate en ces termes Van Mander, le plus ancien de ses biographes, et presque son contemporain : « J'ai peu de renseignements sur Henri, si ce n'est que ses œuvres que l'on trouve en maint endroit, chez les amateurs, témoignent de la patience et du soin avec lesquels il procédait. Ce sont, pour la majeure partie, des paysages semés d'arbres, de rochers, de villes et peuplés de nombreux personnages. Il fit quantité de petits tableaux ». Puis le même auteur ajoute : « Blès est le maître à la chouette, de ce qu'il mettait dans toutes ses œuvres une petite chouette,

parfois si bien dissimulée que les gens se donnent beaucoup de peine pour la retrouver et font entre eux des paris à qui aura d'abord découvert l'oiseau ». En Italie, Blès s'appelle couramment « Civetta », chouette.



La Sainte-Trinité

Saint Roch et l'ange

JOACHIM PATENIER
(Pinacothèque de Munich)

C'est le peintre lui-même qui avait adopté cet emblème comme signature, et si l'on en veut l'explication, il faut la chercher dans son pays d'origine. Il était né à Bouvignes, petite ville du comté de Namur, dans le voisinage immédiat de Dinant. Or, aux bords de la Meuse, en Wallonie, on a toujours aimé à se gausser du prochain et à le gratifier de quelque sobriquet. Bien des noms de famille n'ont pas une autre origine. Nulle part cet échange d'amabilités ne fut plus pratiqué qu'entre Dinant et

Bouvignes, deux villes dont la rivalité, on le sait, ne se traduisit pas toujours en d'inoffensives railleries. Les Dinantais ont de temps immémorial reçu le nom de « Coperes », du mot allemand « Kupfer », cuivre, le métal qui formait la base de l'industrie dinantaise. A ce sobriquet que les habitants de Bouvignes prodiguaient à leurs voisins, les Dinantais ripostèrent en appelant les Bouvignois « Hulottes », mot wallon qui désigne à la fois les chouettes et les rochers qui dominent la petite ville.

Le peintre Blès, qui avait trop d'esprit pour s'offusquer d'un sobriquet, adopta pour la signature de ses tableaux celui par lequel on caractérisait ses concitoyens, comme il accepta pour lui-même le sobriquet flamand que lui avait valu, dit-on, une touffe de cheveux prématurément blanchis, qu'il portait au sommet de la tête. On ignore la date de la naissance du peintre, comme aussi celle de sa mort.

On croit généralement que dans sa première jeunesse, il aurait été en rapports avec Patenier et que celui-ci l'aurait initié à son art. On peut d'autant mieux l'admettre que la similitude du genre de leur peinture est complète, bien que dans les procédés et le système de coloration des deux peintres, il y ait une notable différence.

Comme l'indique déjà Van Mander, dans la courte notice qu'il consacre à Blès, c'est l'œuvre du peintre qui nous éclaire sur sa destinée : de ce que l'on trouve ses tableaux répandus un peu partout, il est naturel de conclure qu'il a beaucoup voyagé. On est plus fondé encore à affirmer, d'après l'examen de ses œuvres, qu'il a dû habiter l'Italie et probablement Venise, pendant plusieurs années.

Il est très probable que Blès quitta de bonne heure son pays natal, et le nom flamand qu'il adopta, mais dont on ne rencontre pas de trace dans les archives de la ville de Bouvignes, semble prouver qu'il habita les Flandres dès sa jeunesse. Le plus ancien tableau de Blès porte la date de 1511. Il se trouve chez M. Henri Perpète, à Dinant, et a été longuement décrit par M. Alfred Bequet, qui a découvert la date de ce panneau (1). Il est à regretter que l'on ne connaisse pas de ce peintre d'autres tableaux datés.

Van Mander cite comme une des compositions les plus marquantes de Blès un tableau appartenant de son temps à Martin Papenbroeck, d'Amsterdam. Cette œuvre est étrange : au milieu d'un paysage, un colporteur s'est endormi sous un arbre ; des singes ont profité de son sommeil pour le dévaliser. On les voit emportant les bijoux, les chapelets et les différents articles du trafic du marchand, dont ils se raillent, comme aussi des objets de piété dont il faisait commerce. L'auteur du *Livre des peintres* ajoute que certains contemporains croyaient voir dans cette composition une satire contre le pape : ils prétendaient reconnaître dans les quadrumanes les

(1) A. Bequet, *Henri Blès, peintre bouvignois*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. VIII (1863-1864) et t. IX (1865-1866).

disciples de Luther dépouillant le Saint-Siège du prestige de son autorité et de ses prérogatives.

Il est à remarquer, si telle avait été l'intention du peintre, que le rapprochement serait encore moins flatteur pour les adeptes de la nouvelle doctrine que pour la victime de leurs manœuvres. Mais Van Mander s'inscrit en faux contre cette interprétation et il a raison : la scène comique représentée dans ce tableau n'est pas imaginée par le peintre ; elle est de plus ancienne date : au mois de mai 1468, elle avait déjà été mise en scène, à Bruges, pour égayer le peuple à l'occasion des fêtes données lors du mariage de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, avec Marguerite d'York. Ce tableau se trouve actuellement au Musée de Dresde.

Portrait de Blès
(D'après une gravure de Wiericx).

L'énumération des tableaux que l'on peut à juste titre attribuer à ce peintre serait longue. Presque tous les Musées de l'Europe en possèdent, hormis, ainsi que nous l'avons dit, le Louvre, où Blès n'est représenté que par la copie d'un portrait peint par le maître et dont l'original se trouve au Musée de Berlin. La Galerie impériale de Vienne renferme une dizaine de panneaux de l'artiste, sans compter ceux attribués à ses imitateurs. Le Musée de Bâle en conserve deux. Le Musée de Bruxelles en possède aussi un certain nombre. Il convient toutefois d'ajouter que les livrets de ces différentes collections ne sont généralement pas très affirmatifs dans leurs attributions. En réalité, Blès a eu des imitateurs. Il n'est pas toujours très caractérisé dans ses peintures ; s'étant essayé en des genres très divers, peignant tantôt des scènes tirées des Evangiles et des tableaux religieux légendaires, tantôt des paysages étoffés de figurines, il devait nécessairement faire école, en ce sens que maint artiste médiocre subit son influence et adopta sa manière. Lui-même peut-être a perdu quelque peu de son originalité en se modelant sur des maîtres qui lui semblaient dignes d'imitation. Comme il n'a signé qu'un seul tableau et n'a daté

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE DU TOME I

L'Évangéliste Saint-Luc. Enluminure de l'évangéliaire de Maeseyck . . . . . En frontispice
Rochers de Chaleux . . . . . En regard de la page 4
Rochers de Furfooz . . . . . » » » » 8
Dypticon Leodiense . . . . . » » » » 12
La Crucifixion. Ivoire conservé à l'ancienne collégiale, Tongres . . . . » » » » 16
Les trois Résurrections. Ivoire conservé à la cathédrale de Liége. . . . » » » » 20
Ivoire de l'évêque Notger. (Bibliothèque de l'Université de Liége) . . . » » » » 24
Fonts baptismaux fondus par Renier de Huy. Église Saint-Barthélémy, Liége » » » » 28, 32
Vierge de Dom Rupert. (Musée de l'Institut archéologique liégeois) . . . » » » » 36
Châsse de Saint-Hadelin. (Église de Visé) . . . . . » » » » 40
Châsse de Saint-Hadelin. (» ») . . . . . » » » » 44
Reliquaire de la Vraie Croix. (Église Sainte-Croix à Liége) . . . . . » » » » 48
Châsse de Saint-Remacle. (Église de Stavelot) . . . . . » » » » 52, 56
Châsse de Sainte-Elisabeth. (Église Sainte-Elisabeth à Marbourg) . . . » » » » 60
Châsse de Sainte-Ode. (Église d'Amay) . . . . . » » » » 64, 68
Couronne reliquaire de Philippe II et écrin. (Trésor de la cathédrale de Namur). . . . . » » » » 72
Reliquaire du frère Hugo d'Oignies. (Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur). . . . . « » » » 76
Portail de la collégiale de Huy avant la restauration . . . . . » » » » 80
Couronnement de la Vierge . . . . . » » » » 84
Jean Van Eyck. Le Chancelier Rolin en prière devant la Vierge et l'Enfant Jésus. (Musée du Louvre à Paris) . . . . . » » » » 88
Jean Van Eyck. La Vierge Marie allaitant l'Enfant Jésus. (Musée de Francfort) . . . . . » » » » 92
Epitaphe de Pierre Molendino. (Cathédrale Saint-Paul à Liége) . . . . » » » » 96
Peintures murales de la chapelle du château de Ponthoz. . . . . » » » » 100
Lutrin-Aigle de Jean de Hamal . . . . . » » » » 104
Joachim Patenier. (Musée de Weimar) . . . . . » » » » 108
J. Patenier. Repos de la fuite en Egypte. (Ancienne collection R. Kann à Paris) . . . . . » » » » 112
J. Patenier. Repos de la fuite en Egypte. (Musée du Prado à Madrid.) . . » » » » 116
J. Patenier. Le Baptême du Christ. (Galerie Impériale à Vienne) . . . . » » » » 120
J. Patenier. Repos de la fuite en Egypte. (Musée de Bruxelles) . . . . » » » » 124
J. Patenier. Fuite en Egypte. (Musée d'Anvers) . . . . . » » » » 128
Henri Blès. Adoration des Mages. (Pinacothèque de Munich) . . . . » » » » 132
Henri Blès. Les disciples d'Emmaüs. (Collection de M. l'abbé J. Scheen) » » » » 136
Henri Blès. Travaux d'une minière. (Musée des Offices à Florence). . . » » » » 140

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE DU TOME I

PAGE

La Lesse à Walzin 1
Le Dolmen de Wéris (lez-Bawaux) 3
Pierre tombale du Musée d'Arlon 4
Ravin du Colombier (province de Namur) 5
Monument funéraire du Musée d'Arlon 9
Grille de la chapelle de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle 10
Statue équestre de Charlemagne. (Musée Carnavalet) 12
Octogone bâti par Charlemagne, à Aix-la-Chapelle 13
Symboles évangélistiques de l'évangéliaire d'Aldeneyck 14, 15, 16
Sceau et contre-sceau de la ville de Saint-Trond 20
Ivoire conservé à Tongres 23
Diptyque de Genoels-Elderen 24
Sceau et contre-sceau du Chapitre de Saint-Lambert à Liége 32
Sceau d'Otbert, évêque de Liége 33
Sceau de l'abbaye du Val-Saint-Lambert près de Liége 42
Sceau du Chapitre de Saint-Lambert à Liége 47
Église du prieuré d'Hastière, dépendance de l'abbaye de Waulsort 49
Buste reliquaire de Saint-Alexandre (Musée des arts décoratifs à Bruxelles) 52
Église du prieuré de Saint-Séverin en Condroz. Vue du chœur 57
Église du prieuré de Saint-Séverin en Condroz. Nef principale 58
Vue de l'église Notre-Dame à Dinant 59
Portail principal de l'église Notre-Dame à Dinant 60
Chœur de l'église Notre-Dame à Dinant 61
Église Saint-Pierre à Saint-Trond 62
Sceau et contre-sceau du chapitre de Saint-Lambert à Liége 63
Église Notre-Dame à Huy 65, 66, 67, 68
Vue de la grande nef de l'église Notre-Dame à Huy 69
Cathédrale Saint-Lambert à Liége 70
Sceau de la collégiale Saint-Servais à Maestricht 71
Miniatures tirées de la Bible des frères Jocheran et Ernest. (British Museum) 73, 74
Peintures de la châsse de Kerniet 75, 76
Cloîtres de la collégiale Notre-Dame à Tongres 78, 79
Anges thuriféraires XII^e siècle (Église Saint-Servais à Maestricht) 81
Christ du retable de l'église Saint-Servais à Maestricht 82
Sculpture du cloître de l'église Saint-Servais à Maestricht 83
Transept de la cathédrale Saint-Paul à Liége 85
Église Saint-Christophe à Liége 86
Abside romane de l'église Sainte-Croix à Liége 87
Sceau et contre-sceau de Jean d'Eppes, évêque de Liége (1229-1238) 88

PAGE

Sceau de Henri de Gueldre, élu de Liége (1247-1259) 89
Croix reliquaires du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur 91, 94
Reliquaire de Saint-Pierre 97
Reliquaire de la Vraie Croix (Eglise de Walcourt). 99
Pignon de la Châsse de Sainte-Elisabeth de Marbourg 101
Reliquaire ostensoir du trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur 103
Reliquaires monstrances et couronne donnés aux Dominicains de Liége par Saint-Louis. . . . 106
Partie supérieure du reliquaire monstrance de la Vraie Croix 108
Couronne donnée par Saint-Louis aux Dominicains (vue des deux faces) 110
Monument des frères Van Eyck à Maeseyck 112
J. Van Eyck, Sainte-Barbe (Musée d'Anvers) 114
Sarcophage de la reine Philippa, à l'abbaye de Westminster 118
Sceau d'Adolphe de la Marck, évêque de Liége (1313-1344) 120
Tombeau de Colars Jacoris, tailleur d'images, à Namur. 122
La Vierge Marie pleurant son divin Fils (Église Saint-Jacques à Liége) 123
Groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus (Église Notre-Dame à Maestricht) 125
Vierge de l'église Saint-Servais, à Liége 126
Statue de Saint-Christophe, à Hannut. 127
Tête de Saint-Christophe à Notre-Dame, à Huy 128
Vue de l'abbaye de Saint-Laurent au XVIII^e siècle 130
Armoiries de Jean de Stavelot 130
Saint Laurent. Initiale peinte par Jean de Stavelot 131
La Crucifixion. Croquis de Jean de Stavelot 133
Vierge provenant d'une église de Huy 134
Sceau de la ville de Huy 137
Monument de Joachim Patenier à Dinant 139
J. Patenier, La Prédication de Saint-Jean-Baptiste (Collection de M. l'Abbé J. Scheen) 141
Joachim Patenier, La Sainte-Trinité (Pinacothèque de Munich) 143
Joachim Patenier, Saint-Roch et l'Ange (Pinacothèque de Munich) 143
Portrait de Blès (d'après une gravure de Wiericx). 145
H Blès, La Prédication de Saint-Jean-Baptiste. (Galerie Impériale de Vienne) 146

TABLE DES MATIÈRES DU TOME I

PAGE

CHAPITRE I. Introduction. — Considérations générales sur la nature aux bords de la Meuse. — Le caractère du pays et celui des habitants. — Caractère général de l'art aux régions mosanes. 1

CHAPITRE II. Charlemagne. — La basilique d'Aix la Chapelle. — Renaissance des arts et des lettres. — L'architecture, la peinture murale et la peinture des manuscrits. — Les sœurs Erlinde et Relinde d'Aldeneyck. — Leur livre des évangiles, le plus ancien monument de la peinture au pays mosan. — Le peintre Jean 8

CHAPITRE III. L'art dans les abbayes du pays mosan. — Le travail des métaux. — La peinture dans les églises de Liége. — La sculpture sur ivoire. 18

CHAPITRE IV. Le règne de l'évêque Notger. — Son influence sur la culture des lettres et des arts. — Construction d'un palais épiscopal, des fortifications de la ville de Liége, de plusieurs églises importantes et notamment de la cathédrale Saint-Lambert; ses peintures et son ameublement. — Réputation de l'École de Liége en ce qui concerne les sciences et les lettres 27

CHAPITRE V. Le travail des métaux dans les régions mosanes. — Orfèvrerie, dinanderie. — Les orfèvres célèbres des XI^e^ et XII^e^ siècles. — Renier de Huy, l'orfèvre fondeur auquel on doit les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liége. — Godefroid de Claire, l'orfèvre des châsses de Huy 34

CHAPITRE VI. Godefroid de Claire et l'école d'émaillerie au XII^e^ siècle 43

CHAPITRE VII. L'Abbé Wibald de Stavelot et les travaux exécutés pour les églises abbatiales de Stavelot et de Malmedy 48

CHAPITRE VIII. L'architecture mosane. — Les églises conservées et les cathédrales démolies. — Les anciennes collégiales de Huy. — L'ancienne cathédrale de Saint-Lambert. — La statuaire monumentale 56

CHAPITRE IX. La peinture sur les bords de la Meuse jusqu'à la fin du XIII^e^ siècle 72

CHAPITRE X. Considérations générales sur l'évolution des arts au XIII^e^ siècle 78

CHAPITRE XI. L'orfèvrerie au XIII^e^ siècle. — Hugo d'Oignies. — Nicolas Verdun. — Les grandes châsses mosanes. 89

CHAPITRE XII. Les artistes mosans du XIV^e^ et du XV^e^ siècle à l'étranger. — Hubert et Jean Van Eyck. — Les frères Manuel de Limbourg. — Jean Pepin de Huy. — Hennequin de Liége. 105

CHAPITRE XIII. Développement des arts dans la région mosane au XIV^e^ et au XV^e^ siècle . . . 120

CHAPITRE XIV. Les grands peintres mosans du XV^e^ siècle : Joachim Patenier et Henri Blès . . 138

Table des planches hors texte du tome I 149

Table des illustrations dans le texte du tome I 150

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

ANVERS — TYP. J.-E. BUSCHMANN.

JULES HELBIG

VICE-PRÉSIDENT DE LA COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS

L'ART MOSAN

DEPUIS L'INTRODUCTION DU CHRISTIANISME JUSQU'A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

ACHEVÉ ET PUBLIÉ

PAR

JOSEPH BRASSINNE

PREMIER SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE DE L'UNIVERSITÉ DE LIÉGE
VICE-PRÉSIDENT DE LA SOCIÉTÉ D'ART ET D'HISTOIRE DU DIOCÈSE DE LIÉGE

TOME II

DU DÉBUT DU XVI^e A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

BRUXELLES

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST & C^ie

MCMXI

AVANT-PROPOS

Jules Helbig fut le premier à étudier d'une manière suivie la vie et l'œuvre des artistes de l'ancien pays de Liége (1).

Dès 1872, la Société d'Emulation de cette ville couronnait et publiait l'*Histoire de la peinture au pays de Liége depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*. Dix-sept ans plus tard, l'*Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége* obtenait le même succès. Ce dernier ouvrage parut en seconde édition l'année suivante ; en 1903, ce fut au tour de l'*Histoire de la peinture* de revêtir une forme nouvelle.

De ces deux livres, rapidement épuisés, et des nombreuses études de détails que, dans l'entretemps, Helbig avait consacrées aux productions artistiques de nos régions et à leurs auteurs, l'*Art mosan* devait constituer la synthèse. Cette œuvre s'indiquait comme le couronnement glorieux d'une carrière de savant et d'artiste : Helbig sut un gré infini à M. G. Van Oest de lui offrir l'occasion de l'entreprendre.

A un âge où, depuis longtemps déjà, la plupart se complaisent au repos, Helbig — il avait alors 83 ans — aborda cette tâche nouvelle, plein d'une juvénile ardeur. Quelques mois, pensait-il, lui suffiraient à la mener à bien. Hélas ! il n'en devait point voir le terme.

Quoi que fît le robuste vieillard, il ne lui était déjà plus alors possible de faire face aussi vigoureusement que jadis aux besognes nombreuses qui requéraient son labeur. Aussi dès le moment où les premiers feuillets furent livrés à l'impression, Helbig me fit l'honneur de s'adresser à moi pour la revision des épreuves de son livre.

Les circonstances devaient rendre de jour en jour plus intime et plus active la collaboration ainsi entamée.

Au bout de peu de mois en effet, la maladie qui allait l'emporter, fit sentir à Helbig ses premières atteintes.

Ce fut un beau spectacle pour ses amis que de voir cet homme énergique, se relevant du lit sur lequel la souffrance l'avait terrassé, reprendre place à sa table de travail et continuer, d'une main affaiblie, la page interrompue. A le voir ainsi

(1) Sur Jules Helbig et son œuvre, voy. *Archives belges,* t. VIII (1906), n° 44.

poursuivre, avec une admirable constance, cette lutte contre la mort, on se prenait à espérer que celle-ci ne triompherait point. L'heure fatale cependant était proche, et un moment vint où Helbig en eut le pressentiment : sur ses instances, je dus lui promettre de continuer, lorsqu'il aurait disparu, à donner mes soins à son livre.

Cet engagement, j'espérais encore que je n'aurais point à m'en acquitter. Mon espoir devait être déçu, et lorsqu'il comprit que c'en était bien fini, Helbig me fit remettre le manuscrit de son ouvrage.

Le 15 février 1906, cette âme éprise de l'idéale Beauté allait La contempler, non plus dans ses reflets d'ici-bas, mais à sa source même et dans son Principe divin.

A ce moment, une partie du tome Ier de l'*Art mosan* se trouvait imprimée ; le manuscrit du texte qui devait former ce volume, sans être achevé, était cependant parvenu à un certain degré d'avancement ; seul le chapitre XI, consacré à l'orfévrerie mosane du XIIIe siècle manquait à peu près totalement. M. Marcel Laurent, professeur à l'Institut supérieur d'art et d'archéologie de l'Université de Liége, qui s'était livré à une étude approfondie de la question, accepta de compléter ces pages, et le tome Ier de l'*Art mosan* parut ainsi à la fin de 1906.

La publication du dernier volume devait absorber de plus longs efforts. En effet, si, dans le manuscrit qui me fut remis, certaines biographies d'artistes se trouvaient assez avancées, d'autres parties, plus nombreuses, de l'ouvrage n'avaient point même été effleurées, et aucune d'entre elles n'avait revêtu sa forme définitive.

Cet état dans lequel se trouvait le manuscrit lorsque la mort vint frapper l'auteur, n'étonnera point ceux qui connaissaient ses procédés de travail. Artiste, celui-ci, dans la composition de ses travaux, s'abandonnait souvent au gré de sa fantaisie et, après s'être tracé un plan, loin de s'astreindre à le réaliser avec cette rigueur méthodique qu'aurait malaisément supportée son esprit primesautier, Helbig se complaisait à fixer tout d'abord sa pensée tantôt sur un homme, tantôt sur une période particulièrement chers, remettant à plus tard de coordonner les monographies ainsi composées et de les fondre dans un harmonieux ensemble.

J'ai apporté tous mes soins à poursuivre et à terminer cette œuvre dans le même esprit et au moyen des mêmes méthodes que celui qui l'avait entreprise ; soucieux de ne point trahir sa pensée, je n'ai pas hésité, dans certaines questions encore controversées, à sacrifier ma manière de voir pour adopter celle qu'il avait jadis exprimée.

Ma main pieuse n'a touché aux matériaux fournis par ses travaux antérieurs que pour y joindre le fruit de nouvelles découvertes, ou modifier certains détails aujourd'hui controuvés.

A raison de l'importance qu'avait prise le tome Ier de cet ouvrage, j'ai été amené à donner au tome II des développements plus considérables que Helbig ne

l'avait tout d'abord prévu. Aussi ce volume qui, dans le plan primitif, n'aurait dû comporter que cent cinquante pages, s'est-il accru de près d'un tiers.

L'aimable obligeance du Bureau de l'Institut archéologique liégeois, de M. Florent Pholien et de la Direction de l'Imprimerie Bénard, de Liége, m'a aussi mis à même de développer l'illustration de ce volume.

M. Alexandre Delmer avait bien voulu relire mon manuscrit avant l'impression : qu'il me soit permis de lui en témoigner ma vive gratitude.

Après la disparition du regretté Docteur Joseph Alexandre dont l'inlassable obligeance ne se refusait jamais à ces besognes ingrates, M. Eugène Cormaux a eu la complaisance de revoir les épreuves de ce livre. A lui aussi mes remercîments bien sincères.

Et maintenant qu'est terminée la mission que Jules Helbig m'avait confiée, il m'est doux de penser que j'ai réalisé le suprême désir de celui dont l'amitié me fut précieuse et dont le souvenir ne me quittera jamais.

Joseph Brassinne.

CHAPITRE I

Le règne réparateur du cardinal Erard de la Marck et son influence sur la culture des arts dans les pays mosans. — Lambert Lombard et son école. — La peinture et la sculpture.

EN prenant possession du trône épiscopal de Liége, au lendemain des secousses terribles de ce XVe siècle qui avait vu l'incendie allumé par Charles-le-Téméraire dévorer la cité tout entière, Erard de la Marck se rendit parfaitement compte de la gravité de sa mission. Il comprit que, s'il avait à rebâtir les remparts et les forteresses qui protégaient le territoire de la principauté, il devait également se préoccuper de restaurer les institutions et de relever le niveau des mœurs.

La grandeur de la tâche ne l'effraya point. Son génie dominait les événements et lui permit, tout en prenant les mesures politiques et administratives que réclamaient les circonstances, de donner immédiatement ses soins à l'exécution d'œuvres d'art répondant aux sentiments religieux des populations et à leurs meilleures aspirations. Le jour même de son élection, le 30 décembre 1505, Erard voulut affecter quarante marcs d'argent, somme énorme pour l'époque, à l'exécution d'un buste-reliquaire destiné à recevoir le chef de saint Lambert, le patron vénéré du diocèse et du pays.

Pendant tout son règne, long de plus de trente ans, la sollicitude du prince pour les beaux-arts ne se démentit point (1). Grand bâtisseur, lettré, Mécène somptueux, aimant à s'entourer d'esprits d'élite, il sut donner une impulsion vigoureuse aux diverses branches des arts. Grâce à lui, les artistes furent dispensés de s'exiler dans les régions voisines et trouvèrent dans leur propre patrie, l'occasion de mettre leurs talents à profit.

Cette influence bienfaisante d'Erard se manifeste dans tous les domaines et,

(1) Sur l'activité artistique d'Erard de la Marck, voy. J. Brassinne, *L'argenterie d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liége* dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXXVI (1906), pp. 233 et suiv.

sans vouloir donner à ce mot le sens que, parfois, il emprunte à tort, lorsqu'on l'emploie pour caractériser l'époque où vécut notre prince, il est permis de dire que son règne fut pour les arts mosans une véritable renaissance.

L'occasion s'offrira plus loin de rappeler quelques-unes des œuvres de cette renaissance. Mais pour le moment, il convient de nous occuper de l'artiste qui en fut, en quelque sorte, le représentant le plus accompli. L'année même où Erard prenait possession de son siège, naissait à Liége un enfant qui devait, plus tard, entrer en relations suivies avec le prince-évêque, se voir honoré de son patronage et, en retour, répandre sur le règne de son bienfaiteur cet éclat des arts qui avait fait défaut aux règnes précédents.

JEAN DE WEERT
Tête de saint Jean-Baptiste « *in disco* ».
(Compagnie de charité pour le secours des pauvres et des prisonniers, à Liége).

Lambert Lombard naquit au quartier d'Avroy, alors situé en dehors de l'enceinte de la ville. Son père, Grégoire Lombard, avait épousé la fille de Léonard de Sart ; il était inscrit au métier des mangons, c'est-à-dire des bouchers. On ne possède guère de renseignements sur la jeunesse de Lambert et l'on ignore qui fut son maître ; on sait seulement que Lombard était studieux et travailleur. Il se maria à l'âge de vingt-deux ans.

Le premier de ses travaux qui soit signalé est de nature fort modeste. La mention s'en rencontre, sous la date de 1532, dans un livre de dépenses du prieuré de Saint-Séverin en Condroz. Elle nous apprend que Maître Balthasar, de Liége, ayant fourni un Christ en croix, avec les statues de Notre-Dame et de saint Jean, une somme de vingt florins de Liége est payée à « maître Lambert, poinctre du palais de Monseigneur le Révérendissime Cardinal de Liége », à charge d'enluminer le crucifix et les statues.

Poussé par le désir de se perfectionner dans un art alors peu florissant dans sa patrie, le jeune peintre ne tarda pas à chercher ailleurs les maîtres et les œuvres

capables de lui fournir les enseignements dont il sentait la nécessité. Attiré sans doute par la grande réputation d'Albert Dürer, il dirigea ses pas vers l'Allemagne. Un de ses dessins reproduisant le monument romain d'Igel, près de Trèves, marque une des étapes de son itinéraire.

Dans la suite, notre artiste fit d'assez longs séjours à Middelbourg, où il travailla probablement sous la direction de Jean Gossaert ou Jean de Maubeuge. Ses relations avec le greffier de la ville, Michel Zagrius, homme instruit et grand amateur des beaux-arts, exercèrent une influence considérable sur la direction des études de Lombard et sur le développement de son talent. Ce fut, en particulier, Zagrius qui attisa l'enthousiasme naissant de l'artiste pour l'antiquité classique.

Malgré la notoriété qui, de bonne heure, s'attacha au nom du protégé d'Erard de la Marck, et bien que Lampson, secrétaire de plusieurs princes-évêques, lui ait, du vivant même de Lombard, consacré une dissertation élogieuse, nous ne possédons que peu de renseignements sur l'ordre dans lequel se succédèrent ses travaux.

Lombard était occupé à Liége, lorsqu'en 1537, le cardinal Reginald Polus, exilé d'Angleterre pour avoir encouru la disgrâce de Henri VIII, à la suite du divorce de celui-ci avec Catherine d'Aragon, ne se sentant plus en sûreté en France, vint solliciter l'hospitalité d'Erard. Le cardinal désirait passer quelques mois à Liége avant de se rendre à Rome auprès du Souverain Pontife, Paul III.

Erard accueillit avec empressement l'exilé et profita de l'occasion pour lui recommander chaudement son peintre. Aussi fut-il convenu que Lombard, pendant le voyage et le séjour du cardinal anglais, ferait en quelque sorte partie de sa maison. Le départ eut lieu le 21 août 1537.

Dans la pensée d'Erard, le séjour de l'artiste en Italie devait tout à la fois être utile aux études de ce dernier, en vue des peintures qu'il avait à exécuter au palais de l'évêque dont l'achèvement se poursuivait alors, et favoriser le choix et l'acquisition d'œuvres d'art propres à orner les galeries de la demeure princière. Les rares indications que nous possédons sur le séjour du peintre à Rome nous sont fournies presque exclusivement par quelques-uns de ses dessins d'après les monuments antiques de cette ville. Les études qu'il y put faire ne devaient pas cependant exercer une grande influence sur son avenir.

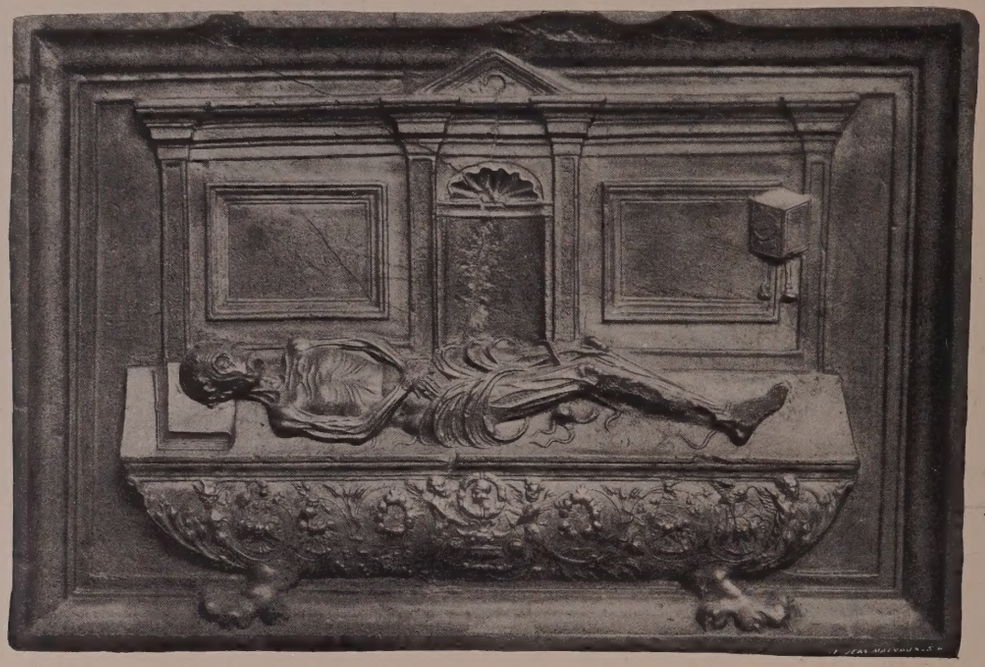
La mort d'Erard de la Marck, survenue le 16 février 1538, mit fin à la pension qui permettait à l'artiste de vivre à Rome. Abry, l'un des biographes de Lombard, donne pour le retour de ce dernier à Liége, la date vraisemblable de 1539. L'artiste liégeois avait, paraît-il, exécuté à Rome quelques peintures de son invention qui lui avaient mérité les suffrages des connaisseurs de la ville éternelle.

La mort d'Erard avait remis en question, sinon fait abandonner, le projet des peintures du palais de Liége, dont la préparation avait été, ainsi que nous l'avons dit, l'un des motifs du voyage de Lombard à Rome. Ni Corneille de Berghes,

successeur immédiat d'Erard, ni les deux évêques qui régnèrent après lui, ne donnèrent suite aux projets du constructeur du palais de Liége.

Le peintre, en pleine possession de son talent, dut travailler au hasard des commandes que la réputation dont il jouissait ne manqua point de lui valoir.

Ce que nous savons de sa vie nous le fait connaître comme un travailleur intègre, modeste, vivant d'une existence retirée. Il se maria trois fois ; sa seconde femme était la sœur de Lambert Suavius, artiste de grand talent sur lequel nous



Pierre tombale en « marbre noir de Theux ». (Musée de l'Institut archéologique liégeois).

aurons à revenir. Parmi les nombreux enfants du peintre, on compte cinq filles : la plupart d'entre elles épousèrent des artistes.

Lorsque Lombard mourut, dans le courant du mois d'août de 1566, il devait jouir d'une certaine aisance, car il se trouvait en état de satisfaire ses goûts d'antiquaire et d'aider même de ses deniers, à poursuivre leurs études, les jeunes artistes formés par ses soins.

Outre les revenus que lui procuraient ses travaux de peintre et d'architecte, ainsi que les dessins qu'il exécutait pour les peintres verriers, les sculpteurs, les graveurs et les orfèvres, Lombard jouissait des émoluments de certaines charges que lui avait values la faveur des souverains du pays.

Au physique, à en juger par ses portraits, le peintre liégeois nous représente un type de la race wallonne dans ce qu'elle a de meilleur : l'énergie, l'intelligence, la

loyauté se lisent dans ses traits. C'est l'impression que laisse un fort beau portrait, de la main même de Lombard, que nous avons tenu à reproduire.

Le maître était trop épris de son art pour ne pas chercher à faire école. Il paraît s'être adonné à l'enseignement de tous les arts du dessin. Au nombre des artistes qui fréquentèrent son atelier, il importe de citer Frans Floris, Hubert Goltzius, de Venloo, Guillaume Key, d'Anvers, les artistes liégeois Lambert Suavius, Jean Ramey, Pierre Dufour, Dominique Lampson, N. Pesser, Pierre Balen et Thomas Tollet.

Les difficultés sont, pour ainsi dire, insurmontables lorsqu'il s'agit de déterminer les peintures que l'on pourrait avec certitude attribuer au maître.

Sans doute, la paternité de la plupart des dessins que l'on place sous son nom ne souffre pas de doute, et c'est par centaines qu'on les compte. Mais les meilleurs titres du peintre à la renommée, ses peintures murales et ses retables d'autels, ont disparu.

Artiste presque insaisissable dans ses travaux, il n'est peut-être pas de peintre auquel on ait attribué un si grand nombre de tableaux et il ne s'en trouve peut-être pas, non plus, d'autre auquel on ait, comme à Lombard, tout contesté.

Sans doute, à l'exemple de beaucoup de peintres de son temps, abandonnant les traditions d'atelier qui avaient prévalu jusqu'alors, Lombard se sera-t-il livré à des essais, aura-t-il tenté des expériences et adopté des procédés techniques insuffisamment éprouvés. C'est ce qui expliquerait le peu de durée de plusieurs de ses œuvres.

Au XVII^{e} siècle déjà, un certain nombre de retables et d'autres peintures dues à cet artiste commençaient à se détériorer. Tel était, notamment, le cas pour des peintures murales que, aidé de ses disciples, Lombard avait exécutées dans le chœur et le transept de la collégiale Saint-Paul à Liége; c'était aussi le cas pour une des plus belles peintures du maître qui ornait la chapelle des « Oranus », dans la cathédrale Saint-Lambert, et dont nous parlerons plus loin.

Une cause qui contribua plus encore que l'action destructive du temps à faire disparaître tant d'œuvres de Lombard, c'est l'altération, déjà très marquée, du goût chez ses compatriotes. Ils découvrirent dans la dégradation de certaines de ses peintures un prétexte pour les trouver médiocres et s'en débarrasser.

L'engouement pour les églises blanchies, qui commençait alors d'exercer ses ravages, marchant de pair avec la préférence donnée aux verres incolores pour les vitraux peints, cette manie de rendre les églises « gaies », comme on disait alors, a fait mettre au rancart, peu de générations après la mort de l'artiste, la plupart de ses peintures murales et de ses retables. Au lieu de donner des soins à la conservation de ses œuvres et de procéder en temps utile à de discrètes restaurations, on préféra abandonner, par une coupable négligence, ce que l'on aurait dû garder jalousement

comme de véritables titres de noblesse et comme les monuments d'un glorieux passé.

Nous savons notamment, par le témoignage du graveur Abry, que Lombard avait exécuté des œuvres importantes pour différentes églises de Liége. Ainsi que nous l'avons dit, à la cathédrale Saint-Lambert à Liége, dans la chapelle dite des « Oranus », on voyait l'une des peintures les plus remarquables de Lombard : c'était le retable de l'autel, en forme de triptyque. Le panneau central représentait la Crucifixion ; les volets étaient, comme d'ordinaire, peints des deux côtés : l'avers représentait, pour l'un, David vainqueur de Goliath ; pour l'autre, le sacrifice d'Abraham ; l'autre face des volets portait, sans doute, les portraits des donateurs. Cette peinture avait déjà été mise au rebut au XVII^e^ siècle, sous prétexte que les fonds, préparés à la colle, s'endommageaient par l'humidité. Elle fut remplacée par un autel en marbre donné par un membre de la famille de Selys.

Perdue aussi une autre peinture à volets dont la Sainte Cène formait le sujet principal et qui ornait la chapelle du vestiaire des chanoines de l'église Saint-Lambert ; enfin la destruction de cette église elle-même fit encore disparaître plusieurs autres peintures du maître.

En 1553, les membres de la famille Tornaco avaient fait placer dans la chapelle de l'église Saint-Jean qui portait leur nom, une œuvre importante de Lombard. C'était encore un triptyque dont le panneau central représentait une Déposition de la croix. Il existe un très beau dessin du maître que nous regardons comme le premier jet de la composition de ce tableau. Ce dessin porte précisément la date de 1553. Dans la collection des dessins de Lombard, c'est celui qui donne le mieux la mesure de son talent. Il figure aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége.

L'église Saint-Denis dans la même ville, possède un très beau retable sculpté en bois de chêne, qui date certainement du règne d'Erard de la Marck. Nous n'avons aucun renseignement ni sur l'artiste — ou, plus exactement, sur les artistes, car on y reconnaît le travail de deux mains — ni sur les circonstances historiques qui ont provoqué l'exécution de ce retable. Il ne nous est donc pas possible d'affirmer que ce soit une œuvre mosane. Mais, en tout cas, il paraît certain que Lambert Lombard fut chargé de peindre les volets du retable et qu'il exécuta ce travail avec le concours de ses élèves. Les peintures devaient représenter des épisodes de la vie du Christ et de la légende de saint Denis. Un moment arriva où ces volets furent aussi considérés comme une ajoute inutile et l'œuvre fut démembrée. Cet acte de vandalisme fut-il commis avant la révolution du XVIII^e^ siècle ou après ? Il serait difficile de se prononcer à cet égard. Il est cependant probable que la mutilation eut lieu lorsqu'on éloigna le retable de l'autel majeur auquel il était destiné, pour le remplacer par des sculptures en marbre blanc : la statue de saint Denis par Cornelis Van der Werck et celle de la Sainte Vierge par Robert Verbure, tous deux élèves

du sculpteur liégeois Arnold du Honthoir. Le retable existait encore dans son ensemble à l'époque où parurent, en 1738, *Les Délices du pays de Liége*. D'autre part, le sculpteur Van der Werck mourut en 1742. C'est peut-être entre ces deux dates que l'œuvre fut démembrée.

Quoi qu'il en soit, les panneaux formant volets furent à leur tour dispersés. Le conseil de fabrique chercha, il y a quelques années, à les récupérer ; il réussit à en acquérir quelques-uns ; l'un de ceux-ci représente la Communion de saint Denis et peut être attribué à Lombard. Cette peinture a d'ailleurs souffert et a dû subir une restauration.

La Crucifixion.
Pierre tombale en « marbre noir de Theux ».
(Musée de l'Institut archéologique liégeois).

En l'absence d'œuvres authentiquées par les documents et qui pourraient servir de points de comparaison, il est extrêmement malaisé de déterminer, parmi les peintures attribuées au maître, celles qui sont certainement de sa main. Il nous paraît cependant possible d'affirmer l'authenticité de quelques-unes d'entre elles. Nous citerons tout d'abord le portrait de Lombard, en grandeur naturelle, que nous avons déjà mentionné. Cette œuvre provient de la collection du chanoine Hamal et appartient aujourd'hui à Madame de Peralta. Le musée de Cassel possède une bonne réplique de ce portrait, due également au maître. Il semble aussi difficile de lui contester la tête grotesque d'un joueur de flûte, nommé Filoguet, et un panneau représentant la Sainte Cène. Ces deux peintures appartiennent au Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége. La galerie impériale de Vienne possède

également deux œuvres de l'artiste liégeois : l'une d'entre elles, l'Adoration des bergers, est reproduite en tête de ce livre ; l'autre représente la Sainte Famille. Enfin la collection de M. l'abbé Joseph Scheen, curé à Wonck, renferme un panneau de dimensions assez considérables sur lequel sont retracés les épisodes multiples des chapitres XXXI et XXXII de la Genèse, relatifs à l'exode de Jacob. Nous avons également tenu à mettre sous les yeux du lecteur la reproduction de cette œuvre importante.

Au premier rang des élèves mosans de Lombard se place Lambert Suavius que l'identité du prénom a fait jadis confondre avec son maître. Des documents certains attestent que Suavius était architecte ; il est, d'autre part, connu comme graveur : nous aurons l'occasion de parler plus loin des productions de son burin. Si la plupart de ses œuvres picturales ont disparu, nous pouvons cependant juger de ses talents de peintre par deux œuvres heureusement conservées : l'un de ces tableaux représente les Saintes femmes visitant le tombeau du Sauveur ; il a fait partie de la collection du chanoine Hamal et est passé ensuite des mains de M. Jules Helbig dans celles de M. l'abbé Joseph Scheen ; l'autre a pour sujet la Résurrection de Lazare et repose au Musée de Wiesbaden. Une gravure du maître reproduisant ce tableau porte la date de 1544.

On ignore la date exacte de la mort de Suavius, mais il semble qu'il faille la placer aux environs de 1567, de telle sorte que l'artiste aurait suivi de près dans la tombe son maître Lombard.

Mais c'est Jean Ramey que, de bonne heure, l'on citait en quelque sorte comme le successeur de ce dernier. Il semble que Ramey naquit vers 1530. L'atelier qu'il dirigea doit avoir joui d'une certaine réputation ; pendant quelque temps, il fut fréquenté par le célèbre Otto Venius. Ramey exécuta plusieurs peintures pour les églises de Liége : en 1576, il peignit pour une des chapelles de la collégiale Saint-Pierre une Sainte Cène, qui servit d'épitaphe à Jean Hubar, doyen de cette église. En 1599, il fit, pour la collégiale Saint-Paul, un tableau représentant la Conversion du patron de l'église et, trois ans plus tard, il peignit pour cette même collégiale, qui les conserva jusqu'à la Révolution, une série de douze médaillons représentant les Apôtres.

Vers la fin de sa vie, Ramey se consacra particulièrement, semble-t-il, à la décoration picturale des maisons patriciennes. C'est en revenant de Paris, où il avait été appelé pour y exercer cette branche de son art et où, s'il faut en croire certains auteurs, il aurait même orné de ses peintures le palais de Luxembourg, que Ramey mourut, sur les frontières de France, dans les premières années du XVII^{e} siècle. Toutes les œuvres de Ramey dans ce genre ont disparu, ainsi que divers tableaux qui ne nous sont connus que par d'anciennes mentions. Mais l'église de Notre-Dame-aux-Lumières, à Glain, près de Liége, conserve une Adoration des

bergers, d'une bonne exécution. Un autre tableau représentant la même scène, mais de dimensions plus considérables, appartenait à M. Desoer de Solières. Enfin M. Brahy-Prost, à Liége, a enrichi le Musée de l'Institut archéologique de cette ville, d'un panneau sur toile : Saint Paul guérissant le boiteux à Lystre, qui porte la signature de l'artiste et la date 1600. Si le dessin de Ramey n'avait ni la correction, ni la fermeté de celui de Lombard, l'élève possédait cependant, comme son maître, de l'invention et un sentiment très juste de la couleur.

Quant aux autres élèves de Lombard, Pierre Dufour et Dominique Lampson,

La Mise au tombeau.
Fragment de bas-relief en « marbre noir de Theux ».
(Musée de l'Institut archéologique liégeois).

leur œuvre picturale ne nous est pour ainsi dire connue que par le témoignage d'Abry et par celui du chanoine Hamal. Contentons-nous de noter l'estime dont ces peintres jouirent auprès de leurs contemporains. Mais nous devons au moins une mention au peintre, évidemment élève de Lombard, qui en 1565 décora de six miniatures, d'une grande fraîcheur et d'une belle ordonnance, un évangéliaire que Robert Quercentius avait calligraphié pour le chapitre de Saint-Jean l'Evangéliste, à Liége. Une de ces miniatures porte un monogramme formé des trois lettres T M P. Le même artiste a orné de douze miniatures de même valeur un *Liber missarum pontificalium* exécuté en 1560, et qui repose aujourd'hui au Provincial Museum de Münster (1).

(1) Sur cet artiste et sur ses œuvres, voy. J. Brassinne, *L'évangéliaire de Robert Quercentius* dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liége*, tome XVI (1907), pp. 333-349, où l'on trouvera la reproduction des six miniatures de cet évangéliaire.

L'influence de Lombard s'exerça sur d'autres artistes encore, trop jeunes d'ailleurs pour avoir pu recueillir directement ses leçons.

En examinant ainsi les œuvres de ses élèves, nous nous sommes laissé entraîner bien au-delà des limites du règne d'Erard de la Marck ; il conviendra de nous y reporter pour étudier les œuvres de la sculpture, de l'architecture et de la peinture sur verre qui témoignent de la fécondité de cette époque, mais le lecteur peut déjà juger combien fut profond et durable, dans le domaine de la peinture, le mouvement auquel donna naissance la protection éclairée du prince.

Tous les arts concouraient à la splendeur de cette époque glorieuse. Nous avons dit qu'Erard de la Marck, au jour même de son élection, avait décidé d'affecter une somme considérable à l'exécution d'une œuvre d'orfèvrerie, destinée à recevoir le chef de saint Lambert. Cet hommage rendu au protecteur du diocèse et de la principauté acquiert, pourrait-on dire, la valeur d'un symbole : il semble qu'Erard, conscient de la mission qui lui était dévolue, ait voulu que le premier acte de son règne satisfît, tout à la fois, sa piété et son amour pour les arts, qui, sous son égide, allaient prendre un si brillant développement.

En ordonnant l'exécution de ce buste-reliquaire, le prince-évêque ne faisait que réaliser un projet jadis ébauché par Guy de Brimeu, seigneur d'Humbercourt, chancelier du duc Charles-le-Téméraire, et l'instrument des terribles vengeances de ce dernier sur le malheureux pays de Liége. Une trentaine d'années auparavant, le sire d'Humbercourt avait offert une somme de trente marcs d'argent en vue de coopérer à l'exécution d'un reliquaire somptueux destiné à recevoir les ossements du saint. Mais le projet, longtemps caressé, n'avait pas abouti ; il était réservé à Erard d'en faire une réalité. Ce travail fut confié à Henri Soete, Zutmann, Suavius ou Le Doux, artiste sculpteur et ciseleur très capable, auquel était apparenté le disciple de Lombard, et dont la famille était originaire de Maestricht.

En 1509, Erard, se trouvant à Venise, y acheta des pierres précieuses et des perles fines, en vue d'en orner le buste commandé. Aidé de plusieurs orfèvres qu'il dirigeait, Suavius consacra près de sept ans à l'exécution du reliquaire. La hauteur totale de ce buste est de $1^{m}62$; celle du piédestal, de $0^{m}52$; la longueur de la base, de $1^{m}07$ et sa largeur, de $0^{m}64$. La reproduction que nous donnons de cette œuvre importante nous dispense d'une longue description. Rappelons seulement que, sur le devant du piédestal, l'évêque Erard de la Marck s'est fait représenter, recouvert de son manteau, agenouillé sur un prie-Dieu. Sur une banderole, partant de la bouche de l'évêque, on lit : *Christi. martir. sacerdos. Lamberte. apud. Deum. pro. me. intercede.* Le buste est en argent, en grande partie doré. Dès l'origine, la tête a été peinte en carnation ; la peinture a été depuis renouvelée. Suivant la tradition, les traits du visage reproduiraient ceux d'Erard de la Marck. Il y a lieu toutefois d'ajouter que les portraits authentiques que l'on possède d'Erard ne confirment point cette opinion.

Grâce à sa destination religieuse et à la popularité dont il a été toujours entouré, ce reliquaire est parvenu jusqu'à nous à peu près intact.

Fragment de colonette en « marbre noir de Theux ». (Musée de l'Institut archéologique liégeois).

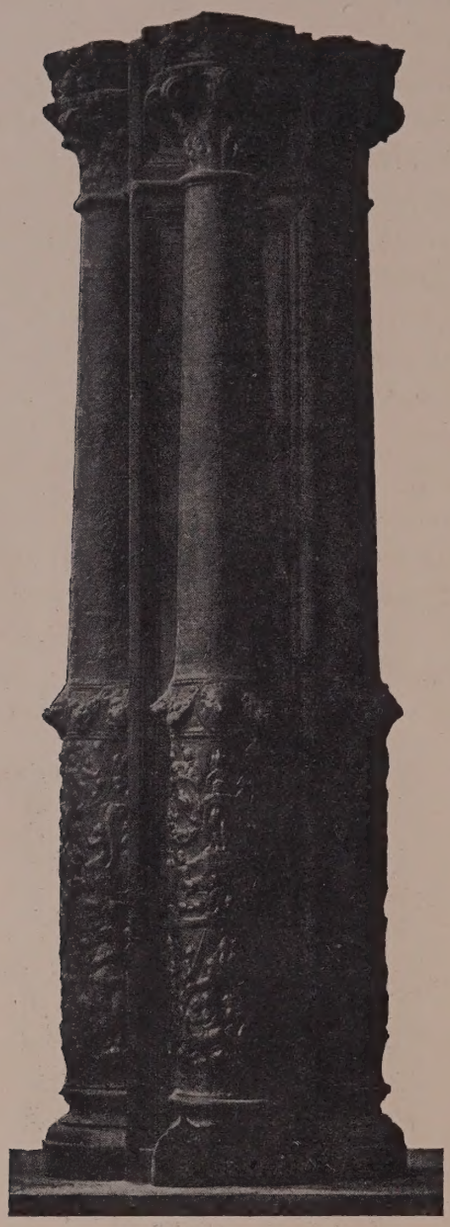
Le 28 avril 1512, l'œuvre fut inaugurée avec une solennité extraordinaire. Le prince voulut chanter lui-même, à la cathédrale, une grand'messe à laquelle assistèrent tous les membres du clergé et une affluence considérable de peuple. L'office divin terminé, une procession magnifique sortit de la cathédrale et le reliquaire renfermant le chef du glorieux martyr, parcourut triomphalement les rues de la ville, porté par des chanoines ; il fut ensuite exposé à la vénération des fidèles. Cette solennité devint le point de départ de la grande fête de la Translation de saint Lambert qu'Erard, une douzaine d'années plus tard, institua d'une façon définitive. D'abord fixée au 24 décembre, cette fête fut reportée au 28 avril. Tous les ans, une messe solennelle devait être chantée à la cathédrale et suivie d'une procession imposante, à laquelle seraient invités les abbés et les religieux de la ville et des faubourgs, les bourgmestres et les échevins ; les corps de métiers et la bourgeoisie y prendraient aussi part. Une foire publique devait se tenir à l'époque de la fête et à l'occasion de celle-ci devait être accordée une amnistie pour toute une catégorie de délits.

Fragment de colonette en « marbre noir de Theux » (Musée de l'Institut archéologique).

En 1508, Erard avait également fait exécuter une châsse en argent pour y renfermer les restes de saint Théodard, le précepteur de saint Lambert.

Après avoir manifesté son goût pour les arts en édifiant pour lui, et surtout pour ses successeurs, le somptueux palais que nous décrirons plus loin, Erard de la Marck voulut aussi ériger au chœur de la cathédrale un mausolée magnifique destiné à recevoir sa propre dépouille mortelle. Ce monument, en bronze doré, était surmonté de la statue de l'évêque en prière, de grandeur naturelle. Devant l'évêque, on voyait

un squelette, sortant d'un tombeau, et qui semblait appeler Erard. Le soubassement du monument était orné de sept groupes représentant les trois vertus théologales et les quatre vertus cardinales triomphant des vices qui leur sont opposés.



Montant à colonnes « en marbre noir de Theux ».

Ce mausolée, conçu dans le style et d'après les principes de la Renaissance italienne, constituait une nouveauté sur les bords de la Meuse. Par une omission singulière, aucun des auteurs anciens, qui ne tarissent pas d'éloges sur ce monument, n'a consigné le nom de l'artiste dont il est l'œuvre. Ce nom est ainsi resté enveloppé dans l'oubli le plus profond. Mais, par contre, tous ont tenu à mentionner le doreur, Pierre Le Comte, de Bruxelles, qui, avec ses aides, avait recouvert les figures et le sarcophage d'une couche de métal précieux de l'épaisseur d'un ducat. Le monument passait pour une merveille. Il demeura en place jusqu'aux jours de la Révolution ; le souffle néfaste des doctrines qui régnaient alors emporta le mausolée en même temps que l'édifice qui l'abritait.

La sculpture a produit à l'époque d'Erard de la Marck d'autres œuvres dignes d'attention. Ainsi que nous l'avons noté plus haut, il ne nous est pas possible d'attribuer avec certitude à un atelier mosan le beau retable de l'église Saint-Denis. Il n'en est pas de même de deux statues en pierre, de grandeur naturelle, représentant la Vierge portant l'Enfant, et saint Jean-Baptiste. Ces deux statues, placées entre les meneaux des grandes verrières du transept de l'église Saint-Jacques, font corps en quelque sorte avec l'édifice et leur exécution doit, par conséquent, être reportée au règne d'Erard de la Marck.

C'est sous le règne du même prince que fut sculpté le beau groupe, en bois, de la Vierge portant l'Enfant que possède également l'église Saint-Jacques. Cette œuvre charmante, datée de 1523, avait été polychromée avec un goût très délicat.

Les armoiries d'Erard se trouvaient au bas d'une statue suspendue jadis à

la voûte de l'église Notre-Dame, à Huy, devant le jubé. Cette statue, géminée, représentait la sainte Vierge soutenue par quatre anges et foulant aux pieds un dragon à tête humaine.

Les auteurs de ces diverses œuvres nous sont restés inconnus, mais une heureuse circonstance nous a fait découvrir naguère la signature d'un sculpteur mosan dont deux œuvres au moins nous ont été conservées. Il s'agit de Jean de Weert qui, en 1502, signa et data une remarquable tête de saint Jean-Baptiste « *in disco* » qui appartient à la Compagnie de charité pour le secours des pauvres et des prisonniers, à Liége. Le lecteur pourra juger par la reproduction que nous en donnons, de la beauté de cette œuvre (1). Sept ans plus tard, en 1509, le même artiste sculpta une très intéressante statue de sainte Odile, qui fait partie de la collection de M. l'abbé Collard Bovy, curé à Beaufays.

Enfin, nous devons une mention spéciale à un atelier d'où est sortie toute une série d'œuvres remarquables, taillées dans la pierre noire dite « marbre noir de Theux ». Le Musée de l'Institut archéologique liégeois possède de cette provenance un bas-relief, deux pierres tombales et deux fragments de colonnettes, très délicatement sculptés. Les fragments de colonnettes paraissent provenir d'un jubé érigé par l'abbé Léonard de Limbourg dans l'église du monastère de Beaurepart à Liége. L'abbatiat de Léonard de Limbourg s'étendant de 1525 à 1546, c'est entre ces deux dates extrêmes que le jubé dut être élevé. Ce synchronisme permet de placer dans la première moitié du XVI^e^ siècle, la période de floraison de l'atelier des « marbres noirs de Theux » (2).

(1) Sur cette œuvre, voy. J. HELBIG, *Les insignes de la Compagnie de charité pour les secours aux pauvres et aux prisonniers à Liége* dans *Revue de l'art chrétien*, 48^e^ année (1905), pp. 289-293.

(2) Sur ces sculptures, voy. J. BRASSINNE, *Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége*, n^os^ I, IV, VI, XI dans *Chronique archéologique du pays de Liége*, t. I (1906) et II (1907). D'autres débris, paraissant aussi provenir du jubé de l'église des Prémontrés, ont été jadis vendus en Allemagne par un marchand d'antiquités de Liége. Sur l'un de ces fragments, reproduit ci-dessus, p. 12, voy. ID., *Ibid.*, n^o^ XV.

CHAPITRE II

L'architecture sous le règne d'Erard de la Marck. — Reconstruction du palais des princes-évêques de Liége, de l'église Saint-Jacques et de l'église Saint-Martin a Liége, et de l'abbatiale de Saint-Hubert. — La peinture sur verre.

L'ANCIEN palais des princes-évêques de Liége est sans contredit le plus important monument que l'architecture civile ait élevé dans le bassin de la Meuse. Il n'est parvenu jusqu'à nous qu'après avoir subi de nombreuses mutilations. Déchu de sa splendeur primitive, affecté actuellement à de nombreux services qui, en changeant la destination de l'édifice, en ont altéré l'aspect, endommagé par le temps dans plusieurs de ses parties essentielles et ayant eu, en outre, à souffrir de plusieurs restaurations qui souvent n'en ont ni compris le caractère, ni respecté le style, le palais de Liége n'en demeure pas moins, dans son ensemble, un édifice unique et hautement impressionnant.

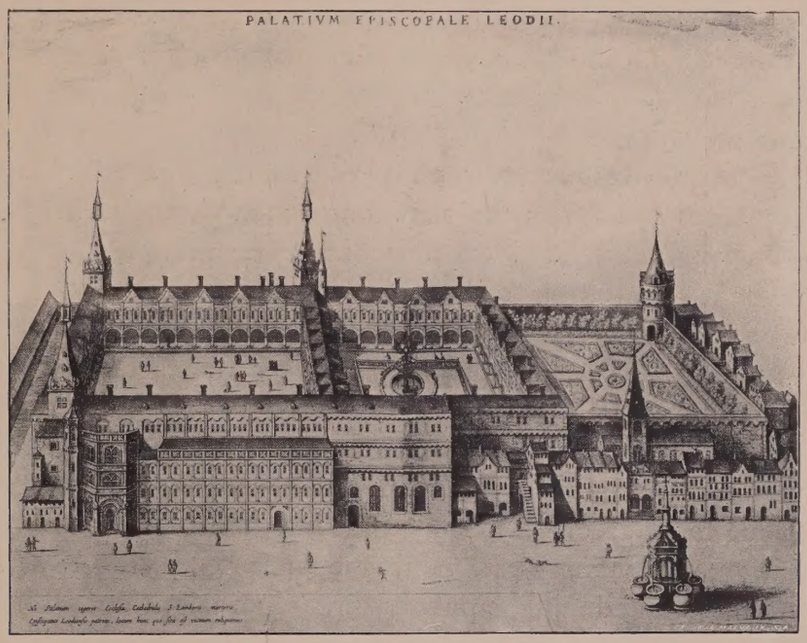
Pour en saisir toute l'importance comme œuvre d'art, il faudrait reconstituer le palais avec sa façade primitive, austère comme un château-fort ; avec ses tours qui, surmontées de flèches, marquaient les angles de la cour principale ; il faudrait enfin pouvoir replacer l'édifice dans son milieu architectural, dans le voisinage immédiat de l'antique cathédrale Saint-Lambert, auquel le reliait une galerie couverte ; auprès de l'ancienne collégiale Saint-Pierre et des autres monuments qui lui formaient un cadre bien approprié.

Tous ces édifices ont disparu : à l'endroit où la cathédrale dressait sa masse imposante, s'étale la banalité d'une place publique à peu près régulière, bordée à l'ouest par une façade monotone et sans caractère, infligée au palais par la restauration que rendit nécessaire l'incendie de 1734.

Sans doute, dans la pensée du constructeur, Erard de la Marck, et conformément à l'esprit de son temps, le monumental groupement dont le palais faisait partie, offrait comme un écho, un souvenir harmonieux du type de ces vastes abbayes du XI^e^ et du XII^e^ siècle, édifice tout à la fois religieux et, jusqu'à un certain point,

militaire, capable de servir d'abri contre le coup de main d'un ennemi de passage ou suffisant pour résister aux assauts d'une populace égarée.

Ces caractères ont disparu. En raison des mutilations que le palais a subies et des ajoutes qui lui ont été infligées, le monument a perdu en partie la logique de son ordonnance et la grandeur originale de son aspect. Malgré tout, il a conservé trop de vestiges de son antique destination et de la conception de son constructeur pour n'être pas demeuré digne de susciter l'intérêt de l'archéologue, de l'artiste et du touriste intelligent.



Le palais des princes-évêques de Liége, au milieu du XVII[e] siècle.
(D'après Jean Blaeu, *Novum ac magnum theatrum urbium Belgicae regiae*).

La construction du palais fut commencée par Erard de la Marck, en 1526 (1). Bien que poursuivie avec énergie, l'œuvre était loin d'être terminée quand la mort enleva le prince en 1538. En réalité, elle ne le fut jamais. Mais, du moins, à la disparition d'Erard, les principaux corps du bâtiment étaient-ils achevés. Dès que le palais fut rendu habitable, ses destinées se trouvèrent liées intimement à l'histoire du souverain de la principauté de Liége et à celle de la principauté elle-même.

Dans la pensée du constructeur, la richesse et la somptuosité du décor et de

(1) Sur l'histoire de cet édifice, voy. T. Gobert, *Le palais de Liége, Notice historique*, Liége, L. Demarteau, 1896.

l'ameublement devaient répondre à la splendeur de l'architecture et à la magnificence des façades.

Se faisant l'émule des Médicis, dont il connaissait le faste, Erard de la Marck avait projeté de former une sorte de musée dans les galeries du palais. Il avait même envoyé à Rome les dimensions de deux galeries, afin de faciliter l'achat des peintures, des statues et des vases antiques qui devaient y prendre place. Il semble bien que le soin de procéder à ces achats fut confié à Lombard et devint l'un des motifs du voyage de l'artiste à Rome.

La mort du prince étant survenue avant que les collections ne parvinssent à Liége, les héritiers d'Erard les firent mettre en vente aux lieux mêmes où elles avaient été formées et la plus grande partie d'entre elles alla augmenter la réunion prodigieuse des chefs-d'œuvre que les grands-ducs de Toscane s'efforçaient alors de réunir dans leur palais (1).

Si Erard de la Marck mourut trop tôt pour réaliser son projet, ses successeurs restèrent fidèles à ses intentions, en meublant et en décorant le palais avec une richesse digne de leur rang. Aussi les personnages de marque qui le visitèrent, ne ménagèrent pas leur admiration à cette œuvre grandiose.

C'est, par exemple, le duc Frédéric de Bavière qui, venant à Liége saluer Charles-Quint, vers 1539, écrira que le palais terminé sera le plus beau de la chrétienté tout entière.

C'est encore Marguerite de Valois, la première femme de Henri IV, qui consignera dans ses *Mémoires*, en des termes que les historiens liégeois se sont plu à citer et que nous rappellerons à notre tour, l'impression qu'avait produite sur elle le palais de Liége : Ce palais « est, pour une maison de ville », écrivait-elle, « le plus beau et le plus commode qui se puisse voir, accompaigné de tres-belles fontaines, et de plusieurs jardins et galleries ; le tout tant peinct que doré, accommodé avec tant de marbre, qu'il n'y a rien de plus magnifique et plus delicieux » (2).

Les successeurs d'Erard de la Marck et de Gérard de Groesbeeck, non contents de conserver aux installations intérieures et à l'ameublement de cette résidence princière tout ce qui en faisait la magnificence et la beauté, y ajoutèrent encore ce qui répondait au goût personnel de chacun d'eux.

Parmi les nombreux témoignages recueillis à cet égard, il n'en est pas de plus détaillé et de plus suggestif que celui de Philippe de Hurges, voyageur érudit et artiste.

---

(1) J. Daris, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liége pendant le XVI^e siècle*, Liége, L. Demarteau, 1884, p. 121.

(2) Marguerite de Valois, *Mémoires et Lettres*, Édition F. Guessard, Paris, J. Renouard et C^ie, 1842, p. 109.

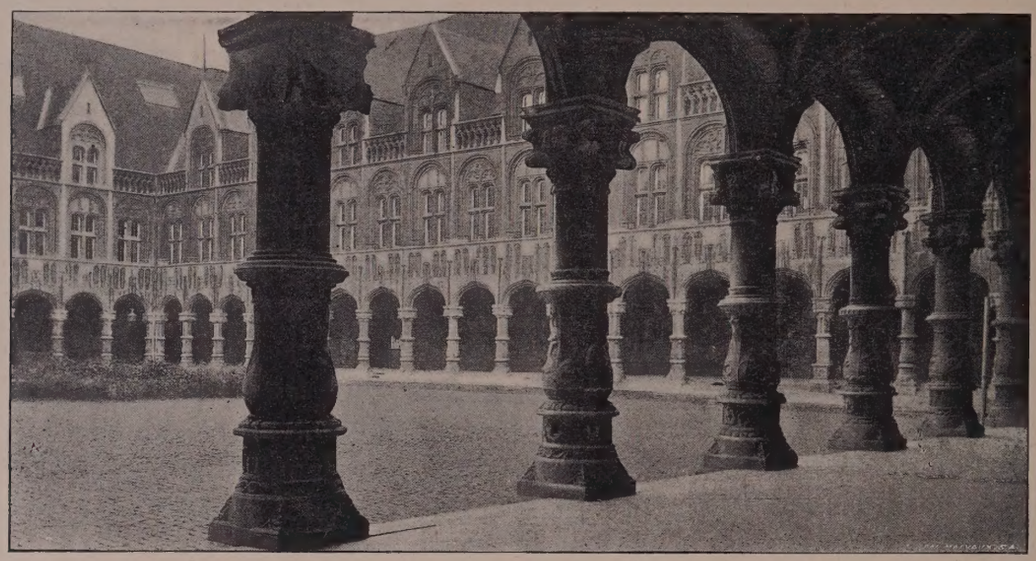
Philippe de Hurges vint à Liége en 1615 et consacra de nombreuses et minutieuses visites au monument que nous étudions. De la description qu'il en a laissée, nous tenons à citer le passage suivant qui fait pour ainsi dire écho aux phrases laudatives de Marguerite de Valois (1) : « Mais il n'y a rien de comparable en ce lieu (2) au cartier du prince, soit pour la délicatesse du lambris, soit pour l'ornement qui luy est joint par les vitres de cristal, les manteaux de cheminée, les tapisseries de haute-lisse à grandes formes, les buffets, tables et chalits marquetez, et les peintures qui passent toute estime que l'on s'en pourroit imaginer ».

« J'ay dit au reste que ce cartier surpasse les autres en magnificence et splendeur (comme aussi il est séant qu'il les passe), et ce pour la délicatesse du lambris qui est tout façonné de pièces de bois de diverses couleurs, rapportées selon la forme naturelle de divers animaux, rochers, boscages, ruines antiques, païsages et choses semblables que l'on ne peut contempler sans extrême admiration ; pour les vitres ou verrières de cristal, qui sont amples et claires, tournées en rond, et aussi belles qu'il s'en puisse veoir nulle part ; les manteaux de cheminées, qui y sont d'alebastre, de jaspe, de porphyre et de marbre de diverses couleurs, rapportants au dessus, en bosse et en statuës, plusieurs histoires trop longues à racompter, et où l'or et l'argent sont espargnez aux illumineures aussi peu que si ce fust du plomb ; pour les tapis de haute-lisse, tissus de soye pour la pluspart, entre lesquels estoient tenduz ceux qui résument et expriment la pluspart du contenu en l'Enéide de Virgile et ès Métamorphoses d'Ovide, et ce en personnages grands comme géants, et tels qu'aucuns imaginent qu'ils ayent esté en leur temps ; les faces desquels sont si natureles, et si vifves les couleurs dont ils sont représentez, qu'il ne se peut veoir sorte de tapis plus estimez pour leur sorte en tout le monde ; ce que je dis, non seulement pour les faces des persones y représentées ou pour les couleurs, mais encore pour leurs linéaments et postures qui imitent la nature d'aussi près que sçauroit faire le meilleur de tous les peintres avec l'huille et sus le bois, comme encore ès autres effigies d'animaux, de plantes, de fleurs, d'arbres, de rochers, de païsages et de forests ; mesmes les flots de la mer tourmentée, le foudre de Jupiter avec le ciel illuminé d'esclairs, et l'arc-en-ciel ou l'Iris, qui sont choses d'imitation très difficile à un bon peintre, y sont formées telles qu'elles se présentent d'elles-mesmes à nos yeux ; aux bords d'en haut et d'en bas sont les vers (aussi tissus comme le reste) des poëtes susnommez, exprimants les histoires que l'on void. Il y a trente telles pièces, fort larges et longues, justement autant qu'il en faut pour tendre et en parer tout le cartier du prince, comme sa chambre, son anti-chambre, son

(1) *Voyage de Philippe de Hurges à Liége et à Maestrect en 1615*, Édition H. Michelant, Liége, L. Grandmont-Donders, 1872, pp. 105-109.

(2) C'est-à-dire, dans le palais.

cabinet, sa garderobbe, sa salle d'audience et sa gallerie, le Cardinal de la Marche les ayant fait jadis faire après le lieu. Quant aux buffets, tables et chalits, comme encore les chassis qui sont entour des verrières, ils sont tous marquetez de pareil ouvrage que les lambris dont j'ay parlé cy-devant, mais plus menuisier et plus délicat, sans comparaison, comme aussi la petitesse des pièces le requiert ; et ne se peut veoir rien de plus curieusement élabouré pour cet art. Mais pour ce qui est des peintures, on doubte si la tapisserie dont j'ay parlé, que l'on estime 50,000 florins, leur est préférable, ou elles à la tapisserie ; pour mon jugement, la tapisserie vaut



Première cour du palais des princes-évêques de Liége.

mieux, mais les peintures la suivent aussi de bien près. Il faudroit une main de papier pour les descrire en particulier ; les principales sont celles qui représentent l'Adoration des trois rois ; et en autre place, les Douze labeurs et victoires de Hercules, l'une posée sus le manteau de cheminée de la chambre du prince, l'autre sus le manteau de cheminée de sa grande salle d'audience. En la première on admire le viellard qui adore à genoux le petit Jésus, pour la vivacité de ses linéaments, de ses cheveux et de la couleur et replis de son manteau qui est de veloux violet emply d'ermines ; en la seconde, qui est exprimée en douze pièces ou tableaux, on est ravy voiant le corps nud de Hercules et ceux des autres hommes y rapportez, où il n'y a muscle, veine ny artère extérieur qui ne paroisse et ne semble faire son effort, en Hercules pour vaincre, ès autres pour se desfendre et luy résister. Que si je voulois parler des autres peintures en particulier comme de ces deux, il me faudroit trop de temps, et la lecture en seroit trop pénible ; pourquoy je me contenteray de dire qu'il n'y en a pas une qui ne soit rare et digne d'admiration. »

Après avoir recueilli l'impression de ceux qui visitèrent le palais, alors que l'édifice était rayonnant du prestige de l'habitation princière, vivant pour ainsi dire de la vie à laquelle répondait sa destination première, voyons la peinture qu'en trace un maître qui, passant par Liége en août 1838, a vu le palais désaffecté, comme un monument du passé, dans l'état de déchéance et presque d'abandon où il se trouvait alors.

Dans les quelques lignes que nous empruntons à Victor Hugo (1), nous ne chercherons pas les détails d'une description minutieuse et exacte. A ce point de vue, il y aurait certes beaucoup à reprendre.

Le poète n'a d'ailleurs visité que la cour principale, ouverte à ses deux extrémités et qu'une rue traverse en diagonale. Il y est entré d'une manière presque fortuite et ne semble pas avoir soupçonné l'existence d'une seconde cour. Il faut le regretter : cette seconde cour avec sa fontaine abandonnée, ses arbres aux branches tourmentées, dont la cime cherchait la lumière et l'air par dessus les façades, ses parterres livrés à eux-mêmes, envahis par les liserons et les plantes parasites, était bien faite pour inspirer le poète par son état de délaissement et de mélancolique sauvagerie.

Mais prenons ce que l'artiste nous offre. Si le tableau manque de précision, il est remarquable par la couleur et l'exactitude de l'impression :

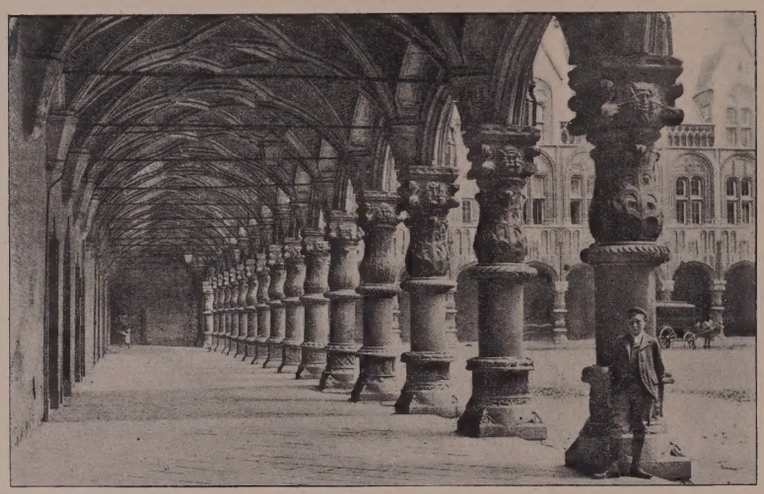
« J'ai coudoyé tout à coup une vaste et sombre muraille de pierre percée de larges baies en anse de panier et enrichie de ce luxe de nervures qui annonce l'arrière-façade d'un palais du moyen âge. Une porte obscure s'est présentée, j'y suis entré, et, au bout de quelques pas, j'étais dans une vaste cour. Cette cour, dont personne ne parle et qui devrait être célèbre, est la cour intérieure du palais des princes ecclésiastiques de Liége. Je n'ai vu nulle part un ensemble architectural plus étrange, plus morose et plus superbe. Quatre hautes façades de granit surmontées de quatre prodigieux toits d'ardoise, portées par quatre galeries basses d'arcades-ogives qui semblent s'affaisser et s'élargir sous le poids, enferment de tous côtés le regard. Deux de ces façades, parfaitement entières, offrent le bel ajustement d'ogives et de cintres surbaissés qui caractérisent la fin du quinzième siècle et le commencement du seizième. Les fenêtres de ce palais clérical ont des meneaux comme des fenêtres d'église. Malheureusement les deux autres façades, détruites par le grand incendie de 1734, ont été rebâties dans le chétif style de cette époque et gâtent un peu l'effet général (2). Cependant leur sécheresse n'a rien qui contrarie absolument l'austérité du vieux palais. L'évêque qui régnait il y a cent cinq ans se refusa sagement aux rocailles et aux chicorées, et on lui fit deux façades mornes et pauvres ;

(1) Victor Hugo, *Le Rhin*, tome I, Paris, J. Hetzel et Cie et A. Quantin, 1884, pp. 104-106.

(2) Depuis lors, ces façades ont été restaurées.

car telle est la loi de cette architecture du dix-huitième siècle, il n'y a pas de milieu : des oripeaux ou de la nudité ; clinquant ou misère. »

« La quadruple galerie qui enferme la cour est admirablement conservée. J'en ai fait le tour. Rien de plus curieux à étudier que les piliers sur lesquels s'appuient les retombées de ces larges ogives surbaissées. Ces piliers sont en granit gris comme tout le palais. — Selon qu'on examine l'une ou l'autre des quatre rangées, le fût du pilier disparaît jusqu'à moitié de sa longueur, tantôt par le haut, tantôt par le bas, sous un renflement enrichi d'arabesques. Pour toute une rangée de piliers, la rangée occidentale, le renflement est double et le fût disparaît entièrement. Il n'y a là qu'un caprice flamand du seizième siècle (1). Mais ce qui rend l'archéologue perplexe, c'est que les arabesques ciselées sur ces renflements, c'est que les chapiteaux de ces piliers, naïvement et grossièrement sculptés, chargés, aux tailloirs près, de figures chimériques, de feuillages impossibles, d'animaux apocalyptiques, de dragons ailés presque égyptiens et hiéroglyphiques, semblent appartenir à l'art du onzième siècle ; et, pour ne pas rendre ces piliers courts, trapus et gibbeux à l'architecture byzantine, il faut se souvenir que le palais princier-épiscopal de Liége ne fut commencé qu'en 1508 (2) par le prince Erard de la Mark, qui régna trente-deux ans. »



Première cour du palais des princes-évêques de Liége.

Si la plume du poète rend à merveille l'impression que produit, lorsqu'on la visite pour la première fois, la vaste cour d'honneur du palais, si elle décrit fidèlement ces colonnades d'un style déconcertant et ces piliers dont l'ornementation fantastique semble le produit de l'imagination désordonnée des tailleurs de pierres, les notes prises par Victor Hugo ont dû l'égarer singulièrement en lui faisant voir deux façades rebâties après l'incendie de 1734, alors que la façade érigée sur la place Saint-Lambert date seule de cette époque.

(1) Il semble inutile de faire ressortir l'erreur que V. Hugo commet ici.

(2) Cette date est, comme l'on sait, erronée.

Ces notes ne lui ont-elles d'ailleurs pas fait voir : s'élevant « au-dessus des grands toits du palais... une haute et massive tour carrée en briques... qui était jadis le beffroi du prince-évêque » ? Il songeait probablement à la cinquième tour qui s'élevait autrefois, isolée, à l'extrémité Nord-Est de l'ensemble des constructions, vers la rue des Mineurs.

Longtemps l'oubli a caché le nom de l'architecte qui éleva le vaste ensemble de constructions auquel appartient cette cour entourée de colonnades « dont personne ne parle et qui devrait être célèbre. » Jusqu'à une époque récente, différentes versions au sujet de cet artiste inconnu ont couru. Ne parvenant pas à résoudre l'énigme, un érudit ne craignit pas de créer une légende que certains recueillent encore pieusement (1).

Et cependant, à l'heure actuelle, l'identité de l'architecte du palais des princes-évêques de Liége ne souffre plus de doute. Nous avons vu que dès le début du règne d'Erard de la Marck, un grand essor fut imprimé aux travaux de réparation, de construction et d'achèvement des principaux édifices de la ville de Liége, que les guerres et les dissensions continuelles avaient jusqu'alors forcé de laisser à l'abandon.

A cette époque, les documents d'archives font connaître le nom d'un maître-ouvrier occupé à l'église abbatiale Saint-Jacques et à la collégiale Saint-Martin à Liége. En 1520, il dirigeait la reconstruction du chœur de cette dernière église et cinq ans plus tard, il y était encore occupé.

Or ce titre de maître-ouvrier, de maître de l'œuvre, est celui que l'on donnait alors au praticien chargé de la direction des travaux d'un édifice et que nous appellerions aujourd'hui l'architecte.

Le maître que désignent nos documents, s'appelait Art, ou Arnold, de Mulken, du nom d'un quartier de la ville de Tongres. Et un acte de 1534 parle précisément de maître Art : « le maitre overier » du palais.

Arnold de Mulken n'a laissé aucune trace dans les annales liégeoises. En ce qui concerne les arts et les artistes, celles-ci sont généralement d'ailleurs d'un regrettable mutisme.

Le nom de cet habile constructeur n'est lui-même révélé que par les mentions de sa participation aux travaux de Saint-Jacques, de Saint-Martin et du palais. Il n'est pas sans intérêt de comparer entre eux ces monuments dont une part au moins doit lui être attribuée.

Si dans la construction des deux églises, il faut reconnaître le style ogival traditionnel, tel qu'il était mis en œuvre à la fin du XV^{e} siècle, dans les régions mosanes, il n'en est plus de même en ce qui concerne le palais des princes-évêques.

(1) Cf. T. GOBERT, *Le palais de Liége*, pp. 102-104.

Quels ont pu être pour cet édifice, la formation, la source d'inspiration et les principes du constructeur ? On est à cet égard réduit à de pures conjectures. Il fallait ici satisfaire à un programme nouveau et sans doute n'est-il pas téméraire de faire, dans la conception de l'ensemble, une large part à Erard de la Marck lui-même.

Nous avons fait ressortir déjà que sur cette conception plane comme un souvenir des grandes abbayes du moyen-âge ; on en retrouve le type dans certaines dispositions de l'édifice, dans les vastes galeries des cours et les communications avec la cathédrale voisine. D'autre part, Erard de la Marck connaissait l'Italie et le souvenir des somptueux palais de Rome, de Florence, de Sienne et de Venise devait être demeuré dans sa mémoire et flotter dans son imagination. L'évêque était d'ailleurs un adepte fervent de la Renaissance dont, avant lui, le pays de Liége n'avait pas ressenti l'influence. Naturellement, il aura imposé ses goûts et ses préférences à son architecte et celui-ci, ne connaissant pas l'Italie, aura interprété à sa façon les idées et les désirs d'Erard. De là, ces dispositions originales et cette décoration bizarre qui, non seulement aux bords de la Meuse, mais dans toutes les contrées de ce côté des Alpes, font du palais des princes-évêques de Liége une œuvre à part, qui, n'ayant pas d'antécédents, n'a point non plus trouvé d'imitateurs.

Seconde cour du palais des princes-évêques de Liége.

Il en est tout autrement, comme nous l'avons dit, de l'église Saint-Jacques. Des édifices de la ville de Liége, cette église est une des plus connues et des plus visitées des étrangers (1). Sa fondation est très ancienne. Nous avons eu l'occasion de la faire connaître en mentionnant l'épiscopat de Baldéric II et les relations de cet évêque avec le peintre Jean qui, le premier, avait orné l'église de peintures (2).

Depuis l'an 1246, les abbés de Saint-Jacques, se trouvant à la tête d'une communauté de vingt-cinq religieux, avaient le droit de porter la mitre et la crosse.

(1) Sur cette église, voy. GUSTAVE RUHL, *L'église Saint-Jacques à Liége*, Liége, D. Cormaux, 1907.
(2) Voy. tome I, pp. 15-17.

Après des siècles de ce régime, un bref du Pape Pie VI, en date du 28 mai 1785, fit de l'église le siège d'un collège de vingt-cinq chanoines.

Aujourd'hui Saint-Jacques est simplement une église paroissiale primaire. De l'édifice primitif plus rien ne subsiste, mais l'église actuelle constitue, par ses dimensions et la richesse de son architecture, un monument très considérable. La partie la plus ancienne de l'église, d'ailleurs très dégradée, est la façade occidentale et le narthex, d'un grand caractère, qui remonte à l'abbé Drogon (1153-1173) ; il a été récemment restauré.

Un clocher octogone, rappelant les constructions rhénanes, émerge de ce lourd massif qui, jadis, servait aussi de base à deux autres clochers peu élevés. Lorsque les religieux bénédictins, dans le premier quart du XV^e^ siècle, entreprirent la reconstruction de leur abbatiale, l'ancienne église romane existait encore. En 1436, la bâtisse du chœur s'élevait au niveau des fenêtres. Mais peu après, sans doute sous l'influence des événements douloureux dont la principauté de Liége était le théâtre, les travaux furent arrêtés. C'est seulement en 1513, sous le règne d'Erard de la Marck, qu'ils furent repris. A cette époque, la voûte de l'ancienne église s'écroula, défonçant la crypte dédiée à saint André et détruisant le tombeau de l'évêque Baldéric.

La nouvelle construction fut achevée en 1538, sous l'abbatiat de Nicolas Balis.

L'église Saint-Jacques est un édifice à trois nefs avec un chevet polygonal entouré de chapelles rayonnantes, mais sans déambulatoire. La grande nef est séparée des bas-côtés par des piliers, divisés en faisceaux de colonnettes, dépourvues de chapiteaux. Ces piliers portent des arceaux décorés d'élégantes arcatures, découpées comme des dentelles. A la hauteur des voûtes, les colonnes donnent naissance à un réseau de nervures s'entrecroisant dans tous les sens et qui, sans fonction déterminée au point de vue de la construction, n'en produisent pas moins un effet très pittoresque et richement décoratif.

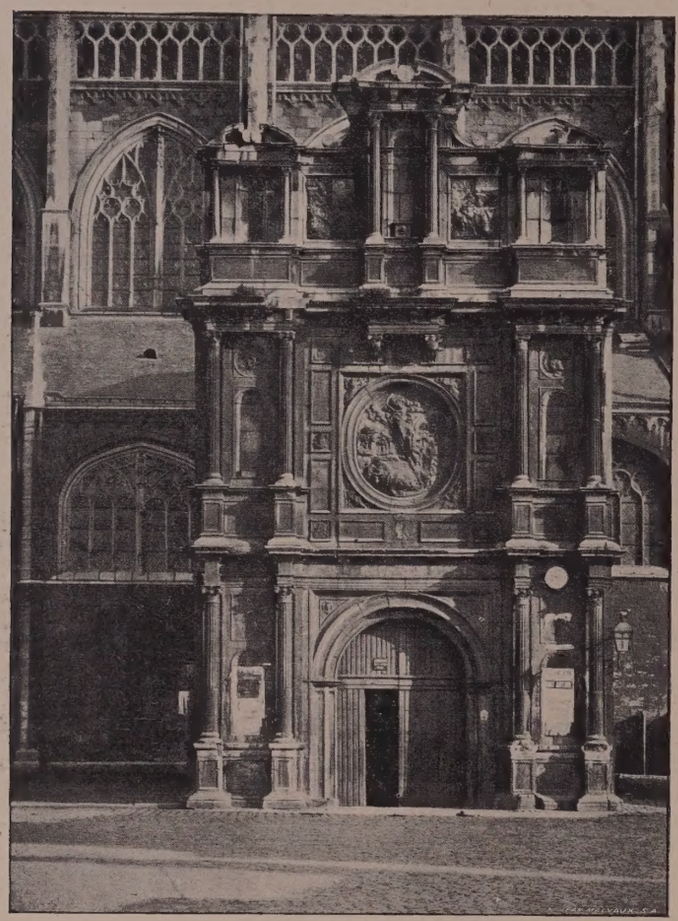
Le portail par lequel, du côté Nord, on accède à l'église est du même style que celle-ci et a été construit à l'époque de l'abbé Rave (1551-1583).

La tradition assure que la façade de ce portail aurait été bâtie sur les dessins de Lambert Lombard. Le caractère de cette façade rend cette assertion très admissible, Lombard, on s'en souvient, ayant été dans son pays, l'un des promoteurs du style de la Renaissance italienne qui s'y est lentement et difficilement acclimaté.

Cette façade, notamment le bas-relief central, est aujourd'hui très mutilée et dépouillée des statues dont toutes les niches étaient autrefois garnies. Elle porte la date de 1558.

En entrant dans l'église, le visiteur est charmé, tout à la fois, par les vastes proportions de la nef qui s'ouvre devant lui et par la richesse décorative et l'abondance des détails.

La peinture des voûtes, ornées d'arabesques et de médaillons, est contemporaine de la construction et ne contribue pas médiocrement à l'impression harmonieuse produite par l'ensemble. Cette peinture s'étendait autrefois aux parois des nefs, où elle avait laissé de nombreuses traces. Le buffet des orgues a, lui, conservé son ancienne polychromie, mais à la suite d'une restauration malheureuse, entreprise vers le milieu du XIX^e^ siècle, il a cependant perdu les volets peints qui le complétaient. Les peintures de ces volets, extérieurement dorés, représentaient des saints et des anges.



Portail de l'église Saint-Jacques à Liége.

La lanterne du chœur est garnie de riches vitraux qui, à part quelques restaurations assez fâcheuses, se trouvent encore dans leur état primitif et, par la composition comme par l'éclat harmonieux des couleurs, complètent heureusement l'édifice. Nous aurons plus loin l'occasion de les étudier.

Nous avons arrêté intentionnellement le lecteur à l'examen de l'église Saint-Jacques : c'est en effet le plus bel édifice religieux construit au XVI^e^ siècle sur les bords de la Meuse, et, malgré des mutilations et des pertes nombreuses, il a conservé encore une partie de son mobilier. Les stalles, en particulier, dont la disposition a été modifiée et le nombre bien réduit, datent du XIV^e^ siècle et offrent un spécimen remarquable de cette partie de l'ameublement des anciennes collégiales.

L'église Saint-Martin, où, comme nous l'avons vu, Arnold de Mulken eut aussi l'occasion de déployer ses talents, diffère complètement de Saint-Jacques. C'est une puissante construction qui, du haut de Publémont, domine la ville de Liége. Nous avons dit qu'elle fut fondée par Eracle (1), qui voulut en faire le siège d'un chapitre

(1) Tome I, p. 28.

de quarante chanoines. Depuis cette époque, l'édifice subit bien des vicissitudes : en 1312, dans la nuit du 3 au 4 août, notamment, à la suite d'une sanglante querelle avec le parti populaire, plus de deux cents nobles y cherchèrent un refuge et, après une défense désespérée, y périrent dans les flammes.

Le temple actuel ne date guère que de la première moitié du XVI[e] siècle. Il aurait été bâti d'après les plans de Paul de Ryckel ; mais nous avons vu que, de 1520 à 1525, Arnold de Mulken dirigeait les travaux du chœur.

Eglise Saint-Jacques à Liége.

L'imposante tour de l'édifice, datant dans sa partie inférieure du XIV[e] siècle, apparaît plutôt comme un ouvrage de défense que comme le clocher d'une église.

Le vaisseau, divisé en trois nefs, avec transepts latéraux, se termine par un vaste chœur qu'éclaire une jolie lanterne polygonale garnie de vitraux peints. Bien qu'étant l'œuvre du même architecte, ce chœur est d'un aspect sévère : cette simplicité ne rappelle en rien le luxe architectural qui caractérise l'église Saint-Jacques.

Peut-être faut-il l'attribuer à ce que la collégiale disposait de moins de ressources ; mais le contraste s'explique mieux encore, pensons-nous, par une différence de date : Saint-Jacques marque dans nos régions l'ultime épanouissement du style ogival, qui, près de s'éteindre, jette ses feux les plus éblouissants.

Depuis plus d'un demi-siècle, l'église Saint-Martin a été soumise à une restauration complète, qui n'est point encore achevée.

Le chœur était autrefois orné de grands paysages de Juppin, placés aujourd'hui sous la tour. La chapelle consacrée au Saint-Sacrement est décorée de dix médaillons en marbre, dus au ciseau de Jean Del Cour et d'un retable d'autel peint par Englebert Fisen.

Tandis que se poursuivaient à Liége les travaux de reconstruction de Saint-Jacques et de Saint-Martin, les moines de Saint-Hubert, en Ardenne, réédifiaient leur église abbatiale. Le feu avait, pour ainsi dire, détruit, en 1525, l'ancien sanctuaire qui remontait au XII^e^ et au XIII^e^ siècle. Sans tarder, l'abbé Nicolas III de Malaise entreprit la reconstruction. Les pierres nécessaires furent amenées à grands frais, de Namur et de Maestricht. L'œuvre, poursuivie avec persévérance, fut achevée en 1564 par le second successeur de Malaise, l'abbé Remacle de Marche.

Quatre années ne s'étaient pas écoulées que, le 15 octobre 1568, une troupe de Calvinistes français mit le feu à l'église. La tour Sud et la façade s'écroulèrent. La tour fut relevée par l'abbé Jean Balla, élu en 1585. Ce fut seulement en 1663, que l'abbé Maréchal fit voûter la grande nef, qui avait jusqu'alors été couverte d'un plancher blanchi à la chaux. Enfin, l'abbé Clément Lefebvre (1686-1727) fit élever la façade Renaissance actuelle et fit paver de marbre le chœur et le sanctuaire. Célestin de Jong acheva la transformation : il fit paver la grande nef et revêtir de marbre la base des colonnes.

Cette église Saint-Hubert est l'une des plus grandes et des plus remarquables du pays. Elle est à cinq nefs et présente la forme d'une croix latine. Le chœur, de grandes dimensions, ainsi qu'il faut s'y attendre dans une abbaye, est entouré d'un ambulacre ; de chaque côté du chœur, s'ouvrent quatre chapelles de forme rectangulaire, tandis que cinq chapelles polygonales rayonnent autour de l'abside (1).

Mais il est temps de donner notre attention à un art très intéressant qui se trouve en connexion étroite avec l'architecture, et qui, souvent mis à contribution pour la décoration des églises des bords de la Meuse, s'est particulièrement développé sous le règne d'Erard de la Marck : nous voulons parler de la peinture des vitraux.

Les chroniqueurs donnent malheureusement bien peu d'informations sur cette branche de l'art ; ils en sont même avares à ce point qu'on en est encore à rechercher dans quelles villes se trouvaient les ateliers d'où sont sortis des travaux absolument remarquables.

Il est probable que ces ateliers se trouvaient installés dans la capitale même de la principauté. On sait, du reste, avec certitude que des peintres verriers ont vécu à Liége.

---

(1) Voy. *Bulletins de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc,* tome VI (1884-1886), pp. 180 et suiv. — *Compte-rendu des travaux du quatorzième Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, tenu à Arlon,* Arlon, V. Poncin, 1900, 1^e^ partie, pp. 153-161.

Déjà dans une charte datée du 6 juin 1369, on trouve la mention d'un *Henricus de Leodio, artifex vitri,* cité comme témoin. Abry a recueilli le nom d'autres peintres verriers qui, à une époque plus récente, appartinrent à la même école et exercèrent le même art que ce Henri de Liége. Ce sont : Jean Nivar, Jean de Cologne, Jean de Wertz, Thiry de Leumont, Gérard delle Pierre, Godefroid de Bastogne le Vieux, Antoine Wypart, les Warnier, Leumont, Hulpermans et Guillaume Flémalle, le frère du peintre Bertholet Flémalle, dont nous parlerons plus loin (1).

Plusieurs églises de Liége ont conservé jusqu'à nos jours des vitraux datant du XVI^e^ siècle. Parmi les plus remarquables on peut citer ceux qui garnissent la lanterne du chœur de l'église Saint-Jacques. Ce n'est pas qu'ils n'aient eu à souffrir des outrages du temps et des restaurations que l'on a cherché à y apporter, mais tels qu'ils se présentent, ils demeurent cependant remarquables aussi bien par la composition, encore conforme aux principes de la peinture sur verre, que par l'éclat harmonieux des couleurs. Il serait difficile de trouver dans un travail du XVI^e^ siècle, un ensemble plus agréable à l'œil et plus réussi. En commençant du côté Nord, c'est-à-dire du côté de l'Evangile, on trouve d'abord un grand vitrail, divisé en deux parties égales par le meneau central et exécuté avant 1530. Du côté le plus rapproché de l'autel, on voit représenté, dans un vaste édifice décoratif de style Renaissance, le donateur, Jacques, comte de Horne, chevalier de la Toison d'or, revêtu d'une cotte d'armes. Il est agenouillé devant un autel sur lequel repose un groupe, peint en grisaille représentant la sainte Trinité. Derrière le comte, on voit son patron, saint Jacques.

Dans l'autre partie du vitrail, les deux femmes de Jacques de Horne, Marguerite de Croy et Claudine de Savoie, également sous la protection de leurs saintes patronnes, sont en prières devant un autel que surmonte une Vierge de douleurs. Au premier plan, on voit une levrette. Les vêtements du comte et de ses deux épouses sont armoriés du blason de Horne.

Dans le haut du vitrail, sous une sorte d'arc-en-ciel formé par une triple rangée d'anges, apparaît Notre Seigneur, portant le globe du monde et levant la main pour bénir. La Vierge Marie se trouve à sa droite. Dans les quadrilobes du tympan, au-dessus des deux comtesses de Horne, on remarque un grand nombre d'anges qui jouent de divers instruments de musique. Du côté opposé, d'autres anges portent les instruments de la Passion. Malheureusement, cette partie du vitrail a été entièrement renouvelée et il ne semble pas que la restauration se soit absolument conformée à la peinture originale. Dans les deux baies extérieures, se superposent les huit quartiers paternels et maternels de Jacques de Horne.

(1) Louis Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise,* édition H. Helbig et S. Bormans, Liége, L. Grandmont-Donders, 1867, pp. 295 et 299.

Le vitrail que l'on remarque ensuite, toujours du côté de l'Evangile, fut donné, en 1531, par les bourgmestres de Liége, Richard de Mérode et Arnould de Blavier. Ce vitrail, ainsi que ceux qui suivent, est divisé en deux zones, par une double arcature en pierre qui coupe les meneaux.

Au centre de la zone supérieure, dans la lumière centrale, apparaît saint Jean-Baptiste, avec son attribut, l'agneau divin ; les deux lumières latérales sont décorées par les blasons des trente-deux bons métiers de la ville de Liége et les armoiries des donateurs, placés à côté de la figure du saint. Dans la zone inférieure du vitrail, un ange aux ailes éployées tient l'écu de Liége ; à ses côtés sont les patrons de la cité : la sainte Vierge et saint Lambert.

Eglise Saint-Martin à Liége.

La troisième verrière, en suivant toujours la même direction, fut donnée par Jean de Horne, vers l'an 1529. Dans la zone supérieure, le peintre a représenté saint Jacques le Mineur, ainsi que les armes du donateur, avec ses quartiers paternels et maternels. Dans la région inférieure, Jean de Horne, protégé par saint Lambert, prie devant un autel sur lequel on voit l'image de la Vierge Marie, portant Jésus enfant.

Jean de Cromois, abbé de Saint-Jacques, de 1506 à 1522, a tenu à enrichir de la verrière centrale l'église qu'il avait reconstruite.

La zone supérieure de cette verrière est occupée par une représentation de Jésus en croix. Au pied de celle-ci, on voit la sainte Vierge et saint Jean. Des anges recueillent dans des calices, le sang qui coule des plaies du divin crucifié. En dessous de la croix, sont les insignes de la dignité abbatiale : la crosse et la mitre, ainsi qu'un écu aux armes du donateur.

Dans la partie inférieure du vitrail, l'artiste a représenté les deux scènes de

l'Ancien Testament qui sont considérées comme symbolisant le mieux le sacrifice du Calvaire : le sacrifice d'Isaac et le serpent d'airain.

Dans le haut de la cinquième verrière, datée de 1525, on voit saint André, avec les quartiers du donateur : Evrard de la Marck, représenté dans la zone inférieure, sous la protection de saint Christophe. Evrard est à genoux, priant devant un autel, sur lequel apparaît, en plus petites proportions, le Seigneur bénissant.

Enfin dans le sixième et dernier vitrail, du côté de l'Epître, on voit la femme d'Evrard de la Marck, Marguerite de Horne ; derrière elle, se trouve sa sainte patronne. La dame est agenouillée devant un autel, sur lequel la Vierge Marie apparaît dans une gloire. Dans la zone supérieure, saint Jean l'Evangéliste est représenté entouré des quartiers de la donatrice. Dans ces différents vitraux, les saints patrons des donateurs sont toujours abrités sous des dais formés de riches tentures.

Intérieur de l'église de Saint-Hubert.

Les verrières du chœur de Saint-Martin, qui remontent également au XVI[e] siècle, ont eu grandement à souffrir d'une explosion de dynamite, lors des attentats anarchistes de 1892.

A la cathédrale Saint-Paul, on remarque le vitrail du transept Sud donné en 1530, par Léon d'Oultres, chanoine de Saint-Lambert et prévôt de Saint-Paul. Deux ans après ce don, le doyen Jean de Stouten, suivant le généreux exemple du prévôt, avait fait placer, au transept Nord de la même église, un vitrail représentant la Nativité et l'Adoration des Bergers. Ce vitrail peint par deux artistes liégeois, Jean Nivar et Renier de Flémalle, a malheureusement été détruit.

Certaines verrières ne nous sont connues que par la mention de leur destruction. C'est ainsi qu'un chroniqueur rapporte que vers le jour de Pâques, en l'an 1581, un ouragan terrible s'abattit sur la ville de Liége et causa, entre autres dégâts, la perte totale de la grande verrière du transept Nord de l'église Sainte-Croix, où l'on voyait représentées les sibylles.

C'est également une mention, consignée cette fois dans un registre de comptes, qui nous fait connaître qu'en l'an 1531, une verrière placée derrière l'autel de la chapelle Chabot, en l'église Saint-Pholien, fut entièrement restaurée. Le registre nous a conservé le nom de l'artiste chargé de ce travail et qui s'appelait Guillaume le Verrier, mais c'est la seule trace qui soit restée de lui. Quant à la verrière, on y voyait plusieurs portraits de fondateurs et de recteurs, accompagnés de leurs armoiries. On ignore comment cette œuvre d'art a disparu de la chapelle qu'elle décorait (1).

L'ensemble le plus important de la peinture sur verre, dû à un artiste mosan, qui soit parvenu jusqu'à nous, a quitté nos régions et orne, en Angleterre, le chœur de la cathédrale de Lichfield. Cet ensemble se compose de neuf grandes verrières qui décoraient autrefois l'église abbatiale de Herckenrode. La plupart de ces vitraux sont datés des années 1534, 1537, 1538 et 1539. On trouve parmi les scènes représentées : l'Annonciation, la Visitation, l'entrée du Christ à Jérusalem, la sainte Cène, le baiser de Judas, le Christ devant Pilate, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, la Descente de croix, le Christ et les disciples d'Emmaüs, le Christ apparaissant à saint Pierre, l'incrédulité de saint Thomas et l'Ascension.

Indépendamment de ces sujets relatifs à la vie du Sauveur, on voit dans ces verrières une série de donateurs: parmi eux figure le cardinal Erard de la Marck, dont le portrait est cité comme une merveille de la peinture sur verre à cette époque ; les autres donateurs appartiennent presque tous à d'anciennes familles du pays de Liége.

Les auteurs anglais qui ont, à diverses reprises, décrit ces vitraux, les prisent très haut comme œuvre d'art, et leur jugement est à retenir, car peu de pays peuvent être comparés à l'Angleterre pour le nombre et pour la valeur artistique des vitraux anciens et modernes qu'ils possèdent.

(1) Voy. J. Brassinne, *Un peintre verrier liégeois du XVI^e siècle* dans *Chronique archéologique du pays de Liége,* tome I (1906), pp. 110-111.

CHAPITRE III

La peinture mosane au XVII^e siècle. — Gérard Douffet, chef d'école.

NOUS avons vu que sous le règne réparateur d'Erard de la Marck, la vie des arts s'était merveilleusement ranimée dans la principauté de Liége. Grâce à ce prince, un artiste de haute valeur, Lambert Lombard, avait formé une école et fondé un enseignement qui attirait, même de l'étranger, des élèves de talent. Ceux-ci, devenus maîtres à leur tour, acquirent dans leur pays natal un renom mérité.

On aurait pu croire que du mouvement dont Lombard était l'initiateur, allait naître une école mosane de peinture dont les traditions et le caractère particulier auraient répondu au caractère de la race wallonne. Il n'en fut rien. Lombard forma sans doute parmi ses concitoyens quelques peintres qui adoptèrent ses procédés techniques et suivirent sa manière ; mais il n'eut pas de successeur. Ses meilleurs disciples lui venaient de l'étranger et, comme nous venons de le dire, c'est leur patrie qui recueillit le bénéfice de l'éducation artistique qu'ils devaient à leur maître wallon.

Il faut noter qu'Erard de la Marck ne trouva pas non plus de continuateur parmi les princes qui montèrent après lui sur le trône de Liége. Sans doute, ceux-ci poursuivirent l'achèvement du magnifique palais dont Erard avait activement poussé la construction ; ils prirent même à tâche de meubler ce palais avec un certain luxe. Mais, agissant sans vue d'ensemble, ces princes, d'ailleurs pour la plupart étrangers, n'offrirent pas aux artistes nationaux l'occasion de déployer leurs talents dans quelque œuvre d'importance où se serait affirmée leur originalité.

De l'influence exercée par Lombard, il ne subsista bientôt plus qu'une tradition qui devait finir par devenir une routine : tout artiste mosan se crut obligé, à l'exemple de ce maître, d'achever son apprentissage par un voyage en Italie et un séjour à Rome. Bientôt, selon un mot très juste, « Rome fut obligatoire » et, pendant des siècles, il sembla qu'il ne fût plus possible de manier avec talent le pinceau ou l'ébauchoir, sans s'être mis pendant quelques années sous la direction de l'une ou

l'autre célébrité romaine de l'époque. Cet engouement, dans les régions mosanes comme dans d'autres pays, eut les résultats les plus fâcheux pour le développement naturel des artistes.

Pourtant en dépit de ces influences défavorables, une école de peinture, digne de ce nom, parvint à se former dans les régions mosanes et durant plusieurs générations elle produisit des peintres dont les noms ne sont pas à négliger dans une histoire de l'art.

Le chef de cette école, sinon le plus brillant des maîtres qui la composent, est incontestablement Gérard Douffet. Bien que la biographie de cet artiste n'offre pas d'incident particulièrement remarquable, il importe que nous nous y arrêtions : dans son ensemble, elle nous offre le type de l'éducation, de la formation et de la destinée des peintres liégeois du XVII^e^ siècle.

Gérard Douffet naquit à Liége le 6 août 1594. Son père, honnête bourgeois, portait le même prénom que lui. Les Liégeois ont toujours aimé à baptiser de sobriquets leurs concitoyens : ils avaient donné celui de « Radelet » au père de notre peintre, tandis que ce dernier fut surnommé « Xhevaert ». Nous ignorons la signification de ces appellations. Le jeune Gérard fut mis de bonne heure à l'école ; s'il n'y manifesta pas d'aptitudes particulières, il montra tout au moins de l'intelligence, et les marges de ses cahiers témoignèrent bientôt qu'il était né dessinateur.

Ces dispositions engagèrent les parents de Gérard à lui faire donner des leçons de dessin par un artiste de leur voisinage, maître Jean Tauler ou Taulier, qui demeurait vis-à-vis de l'église des Dominicains.

Ce Taulier, Bruxellois d'origine, s'était, de bonne heure, établi à Liége. C'était, dans son genre, un homme habile, fécond en ressources et d'un caractère accommodant. Il avait su gagner l'estime des Liégeois qui s'étaient trouvés en rapport avec lui et réussi à se former une clientèle. Il avait d'ailleurs épousé la fille d'un peintre liégeois de renom, Simon Damery. Un autre peintre de la ville, également fort connu, Renier Lairesse, ne se contenta pas d'être l'élève de Taulier : il lui demanda et obtint sa fille en mariage.

Comme artiste, Taulier n'avait pas d'idées bien arrêtées. Il cultiva plus d'un genre, selon les nécessités du moment, se rendant aisément maître des procédés les plus divers. C'est ainsi qu'il peignit des tableaux d'église dans la manière de Martin de Vos et d'autres peintres flamands de son temps. Bon peintre décorateur, il obtenait, en cette qualité, de nombreuses commandes. Une circonstance qui ne fut connue qu'après sa mort, c'est que Taulier était protestant. Il le laissa ignorer, et pour cause : ainsi que ses confrères, Taulier n'avait pas de meilleurs clients que les communautés religieuses et les membres du clergé séculier. C'était, en effet, le monde ecclésiastique qui faisait le plus souvent appel aux travaux des artistes. Taulier décora le réfectoire de l'abbaye de Saint-Laurent ainsi que celui du

monastère de Saint-Jacques. Il avait aussi orné de peintures les autels des deux églises abbatiales et exécuté un travail analogue pour l'autel majeur de l'église collégiale Saint-Martin. Dans cette dernière église, plusieurs tableaux de Taulier servaient d'épitaphes, conformément à l'usage de cette époque. Enfin, les relevés de comptes de la collégiale Sainte-Croix mentionnent divers travaux exécutés par notre artiste.

Taulier maniait également le burin. On possède de lui une Sainte Famille, gravure qu'il a signée et datée : *Ioes Taulier sculp. et excudit Leodii Aº 1635.* Un sujet plus spécial tenta le graveur. Le corps de Catherine de Médicis fut ramené de Cologne en France, où il devait être inhumé. Lors de son passage à Liége, des obsèques solennelles furent célébrées à la cathédrale Saint-Lambert. Cette cérémonie inspira à Taulier une composition qu'il grava sur bois.

Cependant, quelque habile que fut cet artiste, ses conseils parurent bientôt insuffisants aux parents de Douffet et celui-ci fut envoyé à Dinant, chez un peintre du nom de Perpète. Mais là encore, il se trouva que le disciple dépassa bientôt le maître. Le jeune homme montrait autant d'aptitude que d'ardeur au travail. Ses parents songèrent alors à le confier aux mains d'un artiste de grand renom.

Précisément Rubens, de retour d'Italie, s'était fixé à Anvers, où il avait épousé la fille de l'un des échevins de la ville, et déjà la réputation du maître s'était répandue au loin. Le père Douffet, qui rêvait pour son fils de hautes destinées, s'estima heureux de pouvoir le mettre sous la direction de l'homme de génie dont le nom retentissait partout.

Douffet demeura deux ans à Anvers, recevant les leçons du prince de l'école anversoise et copiant ses tableaux. De retour à Liége, Douffet exposa une Judith, qu'il avait peinte d'après la gravure d'un tableau de Rubens et en s'aidant des souvenirs qu'il avait conservés de l'œuvre originale. Ce début obtint du succès : la toile fut acquise par Servais Marcellis, chanoine de Saint-Lambert. Peu de temps après, Douffet exécuta un Prométhée de sa composition et continua à se faire connaître par les portraits de son père, de sa mère et d'autres personnes. Mais bientôt, il fallut que l'artiste suivît le courant irrésistible de l'époque et partît pour l'Italie. Douffet quitta donc Liége en 1614. Il avait alors vingt ans et ne devait revenir dans sa patrie qu'après un exil de huit années.

Nous ne possédons guère d'informations sur les travaux de l'artiste au cours de cette période si importante du développement de son talent, sur ces années qui s'écoulèrent entre le moment où il quitta en apprenti sa ville natale et celui où il y revint comme maître. Deux beaux portraits acquis, il y a quelques années, par la Pinacothèque de Munich et reproduits dans cet ouvrage, sont les seules productions que nous connaissions de Douffet pendant son séjour en Italie. Les personnages représentés ne semblent point de nature à inspirer l'artiste, mais ces deux portraits

témoignent du talent de notre peintre. Les têtes, notamment, sont d'une exécution magistrale. Dans la galerie de Munich, où figurent encore deux autres portraits de Douffet, ces toiles soutiennent la comparaison avec les portraits peints par les grands maîtres d'autres écoles. Ces portraits et quelques autres tableaux originaux, qu'il exécuta également à Rome, acquirent à Douffet une certaine réputation dans le monde des arts.

Au témoignage d'un contemporain, Douffet, tout en fréquentant, au cours de son séjour à Rome, la bonne société dans laquelle il avait été introduit, étudia les statues antiques et les tableaux des grands maîtres. Mais ses relations lui firent bientôt sentir les lacunes de son instruction et il s'efforca d'y remédier par des lectures bien choisies.

Après un séjour de sept ans dans la ville éternelle, Douffet désira voir d'autres régions de l'Italie, et notamment Naples. Dans cette intention, accompagné de plusieurs Liégeois, il prit passage sur une galère qui faisait partie d'une escadre en destination de Naples ; mais bientôt, l'escadre, assaillie par une violente tempête, fut dispersée et le vaisseau sur lequel se trouvaient Douffet et ses compagnons, obligé de relâcher dans l'île de Malte. Après avoir visité cette île, Douffet retourna à Rome, où le manque de ressources l'obligea à demeurer un temps assez long pour peindre deux tableaux et plusieurs portraits. Il se procura de la sorte l'argent nécessaire pour entreprendre, en compagnie de deux Liégeois, le voyage qui devait le ramener dans sa patrie. Les deux compagnons de route de Douffet cultivaient le même art que lui : l'un s'appelait Tilmant Woot de Trixhe et l'autre Michel Houbar. Les trois amis, partis à pied, étaient plus riches d'illusions, d'insouciance et de confiance dans leur étoile, que d'argent. Les ressources que Douffet avait retirées de ses derniers travaux à Rome formaient le fond de la bourse commune et ne pouvaient guère suffire à l'entretien du trio de voyageurs jusqu'au retour au pays, d'autant plus qu'il ne comptait pas suivre la voie la plus directe. Arrivés à Pesaro, dans la légation d'Urbin, les trois amis durent s'arrêter : Houbar était tombé malade. Ses compagnons, ne voulant pas l'abandonner, résolurent d'attendre sa convalescence. Mais au premier essai que Houbar fit de ses forces renaissantes, une rechute le mit dans la nécessité de laisser ses amis partir seuls. Ces derniers décidèrent d'attendre Houbar à Venise et pour lui faciliter le voyage, ils lui abandonnèrent la moitié de la bourse commune. Celle-ci était du reste déjà bien réduite, au point que les deux voyageurs valides arrivèrent à Venise sans un sou vaillant. Leur situation allait devenir embarrassante, lorsque la Providence leur fit rencontrer un compatriote, Pierre des Ursins, qu'ils avaient connu à Rome. Chose rare : celui-ci, malgré leur trop visible dénûment, leur fit bon accueil et les conduisit dans une hôtellerie, où il répondit de leurs dépenses. Dès le lendemain, des Ursins revit les deux artistes et les mit en rapport avec un riche négociant

flamand qui commanda son portrait à Douffet. Notre artiste en eut bientôt d'autres à faire ; il peignit un tableau pour un noble vénitien, qui le paya généreusement.

Sur ces entrefaites, l'hiver étant survenu, les deux amis continuèrent à travailler à Venise ; ils ne rentrèrent à Liége qu'au printemps de l'année 1623.

Avant son départ pour Rome, Douffet s'était épris d'une jeune fille qui habitait dans le voisinage de la maison paternelle ; elle se nommait Catherine Dardespine. Douffet avait peint le portrait de Catherine pour l'emporter avec lui et avait, en échange, laissé le sien à la jeune fille. Fidèle à cette première affection, l'année qui suivit son retour à Liége, Douffet épousa Catherine. De cette union est né Gérard Douffet, troisième du nom, qui s'adonna à l'architecture, sans toutefois s'y distinguer.

Douffet avait été précédé à Liége par la réputation que lui avaient faite ceux de ses compatriotes qui l'avaient vu à l'œuvre en Italie. Aussi les commandes de tableaux et de portraits ne lui firent-elles pas défaut. Douffet était consciencieux et plutôt un peu lent dans le travail, mais grâce à son assiduité et à ses allures régulières, sa carrière fut féconde. Nous énumérerons les œuvres les plus importantes dues à son pinceau.

Il est à remarquer que rien, dans l'œuvre de Douffet, ne trahit l'influence de Rubens, dont nous avons dit qu'il avait fréquenté pendant deux ans l'atelier. Si l'influence du maître flamand fut très grande sur l'école dont il est le chef incontesté, il convient de noter qu'elle n'est appréciable dans aucun des peintres mosans.

Peu de temps après son retour au pays, Douffet peignit pour le seigneur Charles Caroli une grande toile destinée à orner le chœur de l'église des Frères-Mineurs. Cette toile rappelait la mémoire d'Aleide Gabriel, épouse de Caroli, décédée en 1627 et enterrée au pied de ce tombeau-épitaphe, où plus tard le donateur fut également inhumé. Le tableau a pour sujet la glorification de saint François d'Assise et représente la Visite du pape Nicolas V au caveau où le saint avait été déposé, ainsi que les miracles qui se produisirent à cette occasion.

La reproduction que nous donnons de cette toile nous dispense de la décrire. La disposition est un peu théâtrale, mais, au point de vue de la composition et du coloris, cette toile reste la plus importante et la meilleure que nous connaissions du maître. Elle appartient aujourd'hui à la Pinacothèque de Munich.

En 1640, Douffet exécuta, aux frais de Walthère de Liverloo, riche négociant liégeois et grand ami des arts, un important triptyque destiné au maître-autel de l'église Sainte-Catherine de Liége. Le panneau central représentait le Martyre de sainte Catherine. Sur l'un des volets, on voyait la sainte discutant avec les docteurs, et sur l'autre, elle apparaissait traînée par un bourreau, devant une idole, en même temps qu'un agneau. Au revers des volets se trouvaient les portraits des donateurs Walthère de Liverloo et Jeanne de Fossé, sa femme. Les deux personnages, de grandeur naturelle, étaient agenouillés devant un prie-Dieu. L'autel, auquel cette

peinture servait de retable, était très richement orné de sculptures en bois de chêne, rehaussées de dorures. Il formait le principal ornement de l'église Sainte-Catherine, dans laquelle les donateurs avaient leur sépulture. Les concitoyens du peintre regardaient ce triptyque comme le chef-d'œuvre de son pinceau. L'autel et le tableau devinrent la proie des flammes dans l'incendie allumé, pendant les fêtes de la Pentecôte de l'année 1691, par les bombes du marquis de Boufflers, « incendiaire ordinaire de Sa Majesté très chrétienne », ainsi que l'appelle un auteur liégeois contemporain.

Une des toiles les plus importantes du maître, et celle-ci nous a été conservée, représente l'Invention de la sainte Croix. Elle fut commandée pour l'église de l'abbaye de Saint-Laurent près de Liége, par Dom Charles Hardy, moine bénédictin. On y voit sainte Hélène, à cheval, accompagnée de sa suite. La sainte étend la main vers la croix, que trois hommes cherchent à dresser auprès d'un mort ; celui-ci, au contact de l'instrument du salut, revient à la vie. D'assez nombreuses figures enrichissent la composition. Les personnages sont de grandeur naturelle (1).

Cette toile est signée : GER DOVFFET INVENTOR

D'après une date qui se trouvait sur le cadre primitif de cette peinture, celle-ci aurait été mise en place en 1624 ; ce serait donc la première grande toile du peintre exécutée après son retour d'Italie.

En 1648, Douffet peignit pour l'autel de la chapelle de l'hospice du Petit-Saint-Jacques, un retable représentant la Vocation de l'apôtre saint Jacques.

Une Descente de croix de Douffet, assez fortement retouchée, se trouve à l'autel majeur de l'ancienne église abbatiale de Cornelimünster, près d'Aix-la-Chapelle. Ce tableau fut commandé au peintre par un abbé du monastère, seigneur d'Eynatten, décédé en 1645. Enlevée par les Français en 1802, cette toile fut restituée après la prise de Paris par les alliés (2). C'est la seule œuvre de l'artiste qui ait conservé sa destination primitive. Douffet avait exécuté pour la même église deux autres peintures qui ont disparu.

Au nombre de ses œuvres conservées, il faut encore citer : Saint Roch intercédant auprès de la sainte Vierge pour les pestiférés, toile qui se trouvait autrefois à l'église Saint-Séverin, à Liége, et qui est aujourd'hui à l'église Sainte-Véronique de la même ville ; — Saint Pierre guérissant le paralytique à la porte du Temple, autrefois à l'église des Frères-Mineurs à Huy et actuellement en la possession de

(1) Voy. une réproduction de cette peinture dans Jules Helbig, *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse,* Liége, H. Poncelet, 1903, pl. xix.

(2) Les déplacements de ce tableau en avaient probablement rendu la restauration nécessaire. Il fut nettoyé et rentoilé en 1841 par un peintre qui jugea à propos d'ajouter son nom sur la toile, avec la date de son trop visible travail.

M. Alfred Becquet à Namur ; — Vénus visitant la forge du cyclope, tableau décoratif qui se trouvait naguère chez M. Auguste Visschers, à Bruxelles ; — une Sainte Famille qui fit partie de la collection Hamal et qui appartient aujourd'hui à M. l'abbé J. Scheen, curé à Wonck ; — un Portrait du prince Maximilien-Henri de Bavière, appartenant à Madame de Peralta, au château de Kinkempois ; — un Portrait du même prince et un Portrait de Ferdinand de Bavière ; ces deux miniatures faisaient partie de la collection de M. Henri Duval, à Liége.

Il n'est peut-être pas sans intérêt de connaître la destinée des peintures les plus importantes de Douffet et de rappeler comment il se fait que si peu d'entre elles soient demeurées dans l'ancien pays de Liége. Il semble que, destinées à la décoration de sanctuaires, elles n'auraient jamais dû être aliénées, surtout par ceux-là même auxquels incombait le soin de les conserver.

Comme nous l'avons vu, Douffet jouissait déjà à Rome d'une assez grande réputation et celle-ci s'accrut naturellement par les œuvres considérables qui furent commandées au peintre à Liége même ; son renom s'étendit au-delà des limites de la principauté. Or, vers la fin du XVII^e^ siècle, Jean-Guillaume, électeur palatin, grand amateur d'œuvres d'art, surtout de peinture, cherchait à former sa galerie de Dusseldorf qui, en peu d'années, devait devenir célèbre. Pour atteindre son but, il envoyait partout des émissaires et choisissait volontiers pour ces sortes de missions son peintre Van Douven, homme adroit, expert très compétent et dont les négociations aboutissaient d'autant plus facilement que des sommes considérables étaient mises à sa disposition.

Parmi les artistes dont le chargé d'affaires de Jean-Guillaume recherchait les toiles pour la collection de son maître, se trouvait le peintre liégeois dont nous retraçons la carrière. A l'époque où Van Douven vint à Liége, Douffet était mort depuis environ un demi-siècle et ceux qui, dans un esprit de piété, avaient eu recours à son pinceau, avaient également disparu.

Le premier tableau dont le négociateur de l'électeur palatin chercha à s'assurer la possession fut l'Invention de la Croix, qui se trouvait à l'église abbatiale de Saint-Laurent. Il en offrit, paraît-il, deux mille écus. Les religieux de l'opulent monastère ne surent pas résister à cette offre, et c'est ainsi que le tableau offert par un de leurs frères, « en l'honneur de Dieu et par dévotion pour la Sainte-Croix », devint l'un des numéros de la galerie de Dusseldorf.

L'épitaphe de Charles Caroli et de sa femme, placée au-dessus de la sépulture des deux époux, dans l'église des Frères-Mineurs, en l'honneur de saint François, patron de cet Ordre, subit le même sort. Cette fois, on offrit dix mille écus et une copie. Le marché fut conclu et le tableau enlevé de l'église (1).

(1) Lorsque cette peinture fut aliénée, on la remplaça par une copie médiocre, de proportions réduites.

Il restait à Liége une troisième toile de Douffet, réputée une de ses meilleures. C'était la Vocation de l'apôtre saint Jacques, qui formait, ainsi que nous l'avons dit, le retable de l'autel, dans la chapelle de l'hospice du Petit-Saint-Jacques. Jean-Guillaume désira également posséder cette peinture. Les archives de l'hospice nous ont conservé les détails de cette transaction. Le négociateur de l'électeur palatin fut, cette fois, Jacques Bellevaux. Le conservateur en titre de l'hôpital se trouvait précisément être ce Grégoire Tutélaire, abbé de Saint-Laurent, qui précédemment avait livré à l'électeur le tableau offert au monastère par Dom Charles Hardy. Le marché fut conclu, en 1700, moyennant une somme de dix mille florins de Brabant, plus une copie du tableau qu'exécuta Englebert Fisen et qui existe encore dans les collections des Hospices de Liége. Nous n'avons pu retrouver la trace de l'œuvre originale qui fit cependant partie de la Galerie de Dusseldorf, comme en témoigne le catalogue de cette collection, imprimé en 1751. L'édition du catalogue parue en 1781 ne mentionne plus cette peinture. Ce qui est assez curieux à noter, c'est qu'au catalogue de la Galerie de Dusseldorf figurent aussi deux portraits de Douffet, qui furent sans doute acquis en même temps que les tableaux que nous venons de mentionner. Ces diverses œuvres, à l'exception de la Vocation de saint Jacques, ornent actuellement la Pinacothèque de Munich (1).

D'autre part, il convient de mentionner dans l'œuvre du peintre les tableaux dont on ignore la destinée actuelle : c'est le cas pour l'Adoration des bergers peinte en 1655 pour l'église de la commanderie de l'Ordre Teutonique à Munsterbilsen, pour la Résurrection de Lazare, ainsi que pour l'Élévation en croix et la Crucifixion, deux tableaux qui ornaient jadis la cathédrale Saint-Lambert.

Le portrait de l'abbé Nicolas de Gomzée (2), abbé de Beaurepart, ne nous est plus connu que par une gravure de Natalis, dont nous donnons la reproduction.

Un contemporain de Douffet, qui eut avec lui de nombreux rapports personnels, dépeint l'artiste comme un homme dont le caractère offrait les traits principaux de la race wallonne. Il en avait la franchise, l'humeur expansive ; il aimait la société et se faisait aimer d'elle. Quand il s'appliquait à un travail, il y apportait mieux que du goût et de l'ardeur : de la vaillance. Malgré son évidente supériorité sur la plupart des artistes qui vivaient autour de lui, il sut se concilier l'estime de tous. La générosité de son caractère faisait qu'on lui pardonnait la hauteur de son talent. Appelé fréquemment à se prononcer sur l'œuvre de l'un ou l'autre de ses contemporains, il s'attachait à en faire ressortir les qualités, passant légèrement sur les

(1) Deux des portraits conservés à la Pinacothèque de Munich sont reproduits dans cet ouvrage ; voyez la reproduction de deux autres portraits dans Jules Helbig, *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse,* Liége, 1903, pl. xxi et xxii.

(2) Nicolas de Gomzée et non de Zomzé, comme le porte par erreur notre reproduction.

faiblesses que d'autres auraient pris plaisir à signaler. A l'occasion cependant, Douffet savait, avec la courtoisie nécessaire, soutenir son opinion à l'encontre des grands et même du prince. Tous avaient d'ailleurs une grande déférence pour son jugement.

Le travail régulier de l'artiste fut interrompu, pour peu de temps, en 1648, époque où il fut forcé de s'exiler. Ainsi qu'il arrivait trop souvent dans la principauté, les factions se disputaient alors le pouvoir, les armes à la main, et il n'était pas rare que leurs démêlés ensanglantassent les rues. Douffet, attaché au parti aristocratique des Chiroux, tenait pour les bourgmestres Charles de Méan et François de Liverloo, en opposition au colonel Jaymaert ; il se vit obligé de quitter la ville quand les factieux eurent le dessus. Le péril auquel l'artiste prétendait se soustraire n'était certes point imaginaire. Une ordonnance du Conseil de la Cité, en date du 30 juin 1648, réitéra l'ordonnance du 16 courant, à l'égard de ceux qui avaient « porté les armes contre l'élection magistrale de l'an 1646 », et particulièrement contre les personnes mentionnées sur une liste où figure le nom de Douffet, peintre. Contre toutes ces personnes, l'ordonnance visée comminait le bannissement « a peine en cas qu'ils soyent rencontrez..... de pouvoir estre tuez sans recherche, authorisant touts bourgeois a cest effect, et ce jusque a autre ordonnance ». Bientôt cependant Douffet vint reprendre son travail. C'est, comme nous l'avons vu, à cette époque, qu'il fit le tableau de l'hospice du Petit-Saint-Jacques. Devenu infirme, le peintre ne travaillait plus dans les dernières années de sa vie. Il mourut en 1660 et fut enterré dans l'église des Frères-Prêcheurs, auprès de son père et de sa mère.

Nous avons longuement raconté la vie de Douffet et fait l'histoire de ses travaux ; nous avons suivi la destinée de ses tableaux à partir du moment où ils avaient été placés dans les édifices du culte, pour servir d'expression à la piété des donateurs, jusqu'à leur arrivée dans les musées.

Nous nous sommes longtemps arrêté à cet artiste : c'est que Douffet fut un chef d'école et que, par sa formation commencée en Belgique et achevée à Rome, il incarne le type sur lequel se modelèrent l'éducation et la carrière de la plupart des peintres dont nous allons esquisser la vie et les travaux. Nous avons encore tenu à insister sur les œuvres de cet artiste parce que généralement les historiens et les critiques d'art ne lui ont pas donné la place à laquelle il a droit. Douffet eut sur la peinture mosane, au XVII^{e} siècle, une influence considérable. Il eut la bonne fortune d'avoir sous sa discipline des hommes d'un véritable talent. Quelques-uns d'entre eux ont, à leur tour, fourni des élèves distingués qui, poursuivant la même voie, s'inspirant des mêmes principes, maintinrent, pendant environ un siècle, les traditions qui ont mérité à ce groupe le nom d'Ecole.

CHAPITRE IV

L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Les élèves de Gérard Douffet. — Bertholet Flémalle. — Gérard Goswin. — Jean-Gilles Del Cour.

NOUS allons maintenant étudier le développement de l'école dont Douffet fut le chef.

La vitalité de ce groupe est d'autant plus remarquable qu'elle s'affirme dans un pays profondément troublé, déchiré par les factions politiques et au milieu d'agitations continuelles, peu favorables aux arts de la paix.

En étudiant précisément les maîtres que nous allons faire connaître, un de nos compatriotes écrivait avec beaucoup de raison les lignes qui suivent :

« Les arts ne peuvent fleurir dans une société troublée par de perpétuelles discordes. Les peintres, les sculpteurs, les graveurs n'avaient qu'un rôle bien secondaire à jouer dans cette ville de Liége où les luttes politiques n'avaient pour ainsi dire pas de trêve, où chaque élection de magistrats provoquait des crises violentes, où les citoyens passaient leur temps à s'égorger les uns les autres sous prétexte de liberté. Comment aurait-on songé à élever des monuments, à les décorer, à commander des tableaux et des statues, quand le tocsin de la révolte résonnait à chaque instant, quand la vie était une continuelle alerte ? Un artiste généreusement doué par la nature naissait-il à Liége, il fallait qu'il s'expatriât. Ainsi donc, lors même que Ferdinand de Bavière eût voulu s'entourer d'hommes de génie et donner l'impulsion à leurs travaux, ses sujets ne lui eussent pas laissé le loisir de réaliser cette bonne pensée » (1).

On ne saurait mieux dire. Cependant, s'il est certain que ni le prince Ferdinand de Bavière, ni les autres princes de sa maison qui régnèrent sur le pays de Liége au cours du XVII^e siècle n'eurent guère le loisir d'exercer un patronage sur les artistes, ni une influence appréciable sur la culture des arts, ceux-ci, quoique contrariés,

(1) E. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger*, t. I, Bruxelles, M. Hayez, 1857, pp. 167-168.

troublés dans leur expansion, florissaient encore dans une mesure qui a lieu de surprendre. C'est que si le talent est un don, il est aussi une puissance et qu'il est dans l'homme de génie des instincts, des besoins innés qui cherchent et finissent par obtenir satisfaction dans le milieu social le plus ingrat. Même lorsque des circonstances extérieures défavorables viennent encore aggraver pour l'artiste les difficultés inhérentes à toute initiation, une âme fortifiée par l'amour de l'idéal qu'elle s'est créé, sait accepter la lutte et finir par triompher.

Nous allons vérifier la réalité de cette loi en étudiant la vie de quelques-uns des artistes qui furent les disciples de Gérard Douffet.

Parmi eux, il faut citer en première ligne Bertholet (Barthélemi) Flémalle qui a pour ainsi dire repris, en qualité de chef d'école, la succession de Douffet. Puis viennent Gérard de Lairesse, le brillant et fécond artiste, qui devait, bien jeune encore, quitter la principauté et s'illustrer à la fois comme peintre, comme aquafortiste et comme auteur d'un traité de peinture traduit dans plusieurs langues et qui s'est répandu par un grand nombre d'éditions ; — Jean-Gilles Del Cour, le frère du statuaire, — Gérard Goswin, l'excellent peintre de fleurs et de fruits, — Englebert Fisen, le laborieux et productif artiste; — puis enfin, le plus généreusement doué de tous, Guillaume Carlier, le meilleur élève de Flémalle, doté d'un tempérament de peintre très robuste, très original et qui serait devenu le maître le plus en vue de toute l'école si une mort prématurée n'avait brisé cette carrière qui s'annonçait sous les plus brillants auspices.

Arrêtons-nous d'abord à l'œuvre de Bertholet Flémalle. Lorsqu'on étudie le joli portrait de l'artiste peint par lui-même et traduit en 1711, par le burin fin, spirituel et coloré de son compatriote Duvivier, et que sur une sorte de socle où se trouvent déposés la palette et les pinceaux du peintre, le compas et l'équerre de l'architecte, on lit l'inscription suivante : « Bertholet Flemalle, Peintre Liegeois, reçu Professeur de l'Academie Royal de Paris, en 1670 », on fait dans une certaine mesure connaissance avec le maître et l'on a, tout à la fois, en abrégé, l'historique de sa vie, les tendances et le caractère de son art. L'expression intelligente du visage, éclairé par un demi sourire et ombragé par une perruque longue et soignée, selon les règles de l'art et de la mode de l'époque de Louis XIV, l'agencement correct du costume et toute l'ordonnance mondaine de l'effigie, semblent annoncer un peintre de l'école française de l'époque de Lebrun. On serait, en effet, disposé à classer Flémalle dans les rangs des peintres français si l'on ne savait qu'il est né à Liége, qu'il y a travaillé durant une bonne partie de son existence et que c'est dans cette ville aussi qu'il est mort.

Bertholet Flémalle naquit le 26 mai 1614, dans la paroisse Saint-André, au sein d'une famille où depuis une série de générations, la culture des arts était en honneur. Nous trouvons un peintre verrier du nom de Flémalle qui, dans la première

moitié du XVI[e] siècle, exécuta un grand vitrail au transept de l'église collégiale Saint-Paul, et c'est ce même art de la peinture sur verre, alors fort en décadence, que pratiquèrent le père de Bertholet et son frère Guillaume. Un autre de ses frères, Henri Flémalle, était orfèvre et ciseleur distingué ; il entreprit de grands travaux et obtint l'office d'orfèvre de la cathédrale Saint-Lambert, le 29 avril 1672.

Barthélemi, ou Bertholet pour employer la forme abrégée que l'artiste adopta lui-même, se trouvait donc, en venant au monde, dans un milieu où tout devait favoriser les dispositions d'une nature heureusement douée. Dès son enfance, il annonça tout à la fois de grandes dispositions pour la musique et pour les arts du dessin. L'éducation un peu rigide, mais dirigée cependant vers la culture des arts, que le père Flémalle donnait à ses enfants, était de nature à développer chez Bertholet le talent musical. Bertholet était doué d'une fort jolie voix qui le fit admettre de bonne heure, comme enfant de chœur, dans la maîtrise de la cathédrale Saint-Lambert et qui lui gagnait d'emblée les sympathies de tous ceux qui l'entendaient.

Le petit prodige manifestait aussi des aptitudes si décidées pour le dessin et la peinture qu'on le confia à un peintre, d'ailleurs assez médiocre. Plus tard, on lui fit fréquenter l'atelier de Douffet, revenu d'Italie. Le maître sut bientôt reconnaître la véritable vocation de Bertholet et donna à son génie naissant l'orientation qui lui convenait. Le jeune homme développa ses dispositions pour la musique comme un aimable talent de société, mais travailla avec ardeur à devenir un peintre.

Après avoir appris auprès de Douffet le dessin et s'être rompu aux difficultés techniques, après avoir également fait quelques voyages, au nombre desquels il faut, paraît-il, compter un voyage à Paris, le jeune peintre cédant à la tradition, ou plutôt à la mode de l'époque, prit le chemin de Rome. Il avait alors vingt-quatre ans.

Nous ne possédons aucune donnée sur le laps de temps qu'il put passer dans la ville éternelle, ni sur les travaux qu'il exécuta pendant cette période. Celle-ci dut être assez longue et son influence sur le développement du talent de l'artiste fut appréciable. Nous savons qu'après avoir quitté Rome, Flémalle s'arrêta quelque temps à Florence pour y peindre plusieurs tableaux qui lui furent commandés par le grand-duc Ferdinand III. Parmi ces tableaux, on cite notamment un Christ accompagné des Apôtres.

Pour regagner son pays natal, l'artiste passa par Paris ; son séjour dans cette ville se prolongea et, plus tard, il y revint à différentes reprises. Tout devait d'ailleurs contribuer à lui faire aimer le séjour de Paris : la société distinguée qu'il y rencontrait, ses prédilections d'artiste, la compagnie de ses compatriotes, des graveurs Varin, Duvivier et d'autres encore, qui s'étaient créé dans la capitale de la France une situation enviable. Les propres talents de Flémalle et l'agrément de son caractère lui ménagèrent bientôt l'accueil de la meilleure compagnie. L'artiste fut

mis en relation avec le chancelier Pierre de Séguier qui, en le prenant sous sa protection, lui assura des commandes.

Flémalle travailla donc à Paris et probablement aussi dans d'autres villes de France, mais il est à regretter qu'aucun contemporain ne nous ait laissé des renseignements à cet égard. Nous supposons que c'est en France que l'artiste exécuta une vaste peinture, probablement murale, qui ne nous est connue que par la gravure de son compatriote, Michel Natalis ; elle est intitulée : « Assemblée des généraux de l'Ordre des Chartreux ». Cette gravure, sur laquelle nous aurons à revenir à l'occasion de l'œuvre de Natalis, porte la mention « Bertholet Flemal pinxit » et la date de 1649. C'était donc une œuvre de l'artiste dans toute la maturité de son talent. De retour à Liége, Flémalle élut d'abord domicile dans les cloîtres de la collégiale Saint-Jean-l'Evangéliste, puis habita une maison voisine du chœur de cette collégiale. C'est là qu'il peignit le premier tableau par lequel il signala son retour d'Italie : un Crucifiement, commandé par le doyen de Rosen. Par un dernier souvenir des traditions de l'art médiéval, le donateur est représenté agenouillé, en prière, au pied de la croix. Ce tableau se trouve encore aujourd'hui dans l'église Saint-Jean ; il en existe une réplique à la cathédrale Saint-Paul, dans la même ville.

A partir de cette époque, la vie du maître fut fort laborieuse. Son séjour à Liége ne fut interrompu que par les voyages qu'il fit à Paris et par un séjour à Bruxelles. Le peintre se réfugia quelque temps dans cette dernière ville lorsque Liége, toujours en proie aux dissensions intestines dont nous avons parlé, fut menacée d'un siège par les troupes de Ferdinand de Bavière.

Il serait long de faire l'énumération de tout l'œuvre de Flémalle; une partie de ses meilleurs travaux ont disparu sans laisser des traces; d'autres sont dispersés dans différents musées de l'Europe. Une Adoration des Bergers, peinte pour l'église des Conceptionnistes d'Outre-Meuse à Liége, se trouve actuellement au musée de Caen. Une toile — et c'est une de ses meilleures — que l'artiste avait peinte pour servir de retable à l'un des autels de la cathédrale Saint-Lambert, est actuellement conservée au Musée de Lille. Ce tableau représente Saint Lambert priant devant la croix, au monastère de Stavelot. O. Merson, dans l'étude qu'il publia en 1859, sur les musées du Nord de la France, dit que Lille peut montrer avec orgueil ce tableau, dans lequel le critique trouve des qualités de goût, de style, l'élévation, la manière large et aisée de traiter les draperies du peintre romain Andrea Sacchi.

Lorsqu'en 1794, il fut procédé au pillage plus ou moins organisé des églises de la principauté, plusieurs toiles du maître furent inventoriées pour être envoyées à Paris. Dans le relevé figurent notamment une « Descente du Christ au tombeau » et une Résurrection peintes par Flémalle. Ces tableaux, qui se trouvaient à la cathédrale Saint-Lambert, mesuraient six pieds de haut sur quatre de large. Une

Conception, enlevée à Notre-Dame-aux-Fonts, avait une hauteur de sept pieds sur une largeur de cinq. Une note indique que ces trois tableaux ne parvinrent pas au « Musée royal de Paris » (1).

L'Adoration des Mages, qui fut peinte pour un autel de l'église Saint-Denis à Liége, se trouve actuellement dans la cathédrale de la même ville ; — l'Invention de la Sainte Croix fut donnée par Guillaume-Bernard de Hinnisdael, prévôt de la collégiale Sainte-Croix, à cette église, qui la possède encore ; — de même, l'Exaltation de la Sainte Croix, peinte pour la collégiale Saint-Barthélemi, se trouve encore dans cette église. Un tableau représentant la Crucifixion figurait jadis au-dessus de l'autel majeur de l'abbaye du Val-Benoît; cette œuvre a disparu lors de la Révolution qui marqua la fin du XVIII[e] siècle. Il en est de même d'une Crucifixion et d'un Christ avec la Sainte Vierge et saint Jean exécutés pour le couvent des chanoinesses du Saint-Sépulchre, à Sainte-Agathe.

Une Assomption de la Sainte Vierge peinte avec la collaboration de Guillaume Carlier, pour le maître autel de l'église des Dominicains à Liége, passait pour le chef-d'œuvre du maître. Enlevée lors de la Révolution, pour être transportée à Paris, cette peinture fut découpée par des conducteurs de charrois et servit à raccommoder la bâche d'un fourgon.

Il existe un tableau fait en collaboration par Douffet, Goswin et Bertholet Flémalle, mais dans lequel la partie la plus importante revient, en réalité, à ce dernier peintre.

Au centre de la composition, on voit la femme de Douffet, revêtue d'une robe de satin blanc, d'une écharpe en soie bleue, les épaules couvertes d'une dentelle noire transparente ; elle tient à la main une branche de rosier. Derrière elle, son mari présente de la main droite, à Bertholet Flémalle, une statuette de Bacchus en bronze. Les deux artistes sont revêtus de costumes de l'époque de Louis XIV et coiffés de la perruque à la mode alors. Cette peinture est largement traitée et d'un coloris vigoureux. Le portrait de Douffet est plein d'énergie et de vie et celui de sa femme est bien modelé. En revanche, le portrait de Flémalle est traité plus timidement et n'a pas le relief des deux autres. Les fleurs, peintes avec beaucoup de brio, sont des lis, des tulipes, des anémones, des chèvre-feuilles, des bleuets. Sur un fragment d'architecture, au premier plan, on voit quelques fruits : un citron, une grenade, des prunes, etc. A en croire une tradition rapportée par le baron de Villenfagne, ce tableau aurait été exécuté par les trois peintres dans l'intention d'une joute amicale, dont la statuette antique devait être le prix. Douffet offre la statuette à son ancien disciple, en reconnaissance de l'art qu'il a mis à peindre les portraits de

(1) Voy. C. Piot, *Rapport à M[r] le Ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Bruxelles, E. Guyot, 1883, p. 336.

Douffet et de sa femme, tandis que Flémalle, dont le portrait est exécuté par Douffet, indique de la main les fleurs peintes par Goswin, comme seules dignes du prix disputé. L'examen de la peinture ne dément pas la tradition quant à la part qu'il convient de faire à chacun des collaborateurs.

Dans un coin du tableau on trouve le monogramme que nous reproduisons ici.

Ce tableau faisait partie de la collection de M. Desoer de Solières qui en avait hérité de son grand-père M. C. Desoer. Par testament, le propriétaire a généreusement disposé de cette toile en faveur du Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége. Nous en donnons une reproduction dans cet ouvrage.

L'une des compositions les plus distinguées de Flémalle et qui assurément nous révèle le mieux la hauteur à laquelle il pouvait atteindre, nous est connue par une excellente planche de son compatriote le graveur Natalis. Nous aurons l'occasion d'y revenir. Il existe du tableau lui-même une esquisse faisant aujourd'hui partie des collections de M. l'abbé Joseph Scheen.

Le tableau représentait Saint Bruno en adoration devant le Saint Sacrement. Aucun auteur liégeois ne mentionne cette peinture remarquable et c'est à grand peine qu'il nous a été possible de découvrir pour quel sanctuaire Flémalle avait peint ce que nous sommes très disposé à considérer comme son chef-d'œuvre.

Dans leur *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins,* dom Martène et dom Durand qui visitèrent la chartreuse de Liége, le 6 septembre 1718, ont noté ce qui suit : « On nous montra (dans cette chartreuse) un tres-beau tableau de saint Bruno, qu'on dit être au naturel » (1).

La chartreuse de Liége, remplacée par une forteresse aujourd'hui désaffectée, était située sur un point culminant, auprès de la route conduisant en Allemagne et qui, dominant la vallée de la Meuse, étend la vue sur une vaste étendue de pays. C'était donc un point stratégique dont la communauté des Chartreux devait, à différentes reprises, apprendre, à ses dépens, l'importance.

Quelques détails relatifs à cette chartreuse ne seront peut-être pas aussi étrangers à notre sujet qu'on pourrait au premier abord le supposer. Nous nous bornerons d'ailleurs à indiquer une partie des événements dont le monastère fut le théâtre au XVII^e siècle (2).

En 1649, les troupes allemandes ayant été appelées par le prince-évêque, Ferdinand de Bavière, pour rétablir son autorité méconnue par une partie de ses sujets, vinrent s'établir à la chartreuse qu'elles occupèrent militairement. En 1688,

(1) *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Paris, Montalant, 1724, p. 183.

(2) Sur l'histoire de ce monastère, voy. T. GOBERT, *Les rues de Liége,* t. I, Liége, L. Demarteau, 1844, pp. 237-246.

lors de la guerre que Louis XIV soutint contre l'Allemagne, à laquelle s'allièrent bientôt la Hollande, l'Espagne et l'Angleterre, la neutralité de la principauté de Liége fut violée. Les troupes de T'Serclaes de Tilly s'établirent à la chartreuse et, en 1691, défendirent quelque temps cette position contre l'armée très nombreuse du marquis de Boufflers. Celui-ci ayant réussi, au début de juin, à s'emparer de la chartreuse, en profita pour bombarder Liége. Il réduisit en cendres l'hôtel de ville, plusieurs églises et un des quartiers les plus importants de la cité.

Après la paix de Ryswyck, conclue en 1697, les Chartreux obtinrent l'autorisation de démolir les fortifications qui avaient remplacé leur couvent et de rétablir celui-ci; on était alors en 1700. Mais dès l'année suivante, la principauté fut de nouveau envahie par les armées étrangères. Les troupes de Louis XIV vinrent occuper la cité, s'emparèrent de la chartreuse et les officiers s'établirent dans les cellules des religieux expulsés. Ils n'y devaient pas faire long séjour. Les troupes anglaises et hollandaises, commandées par Marlborough et d'Athlone, s'approchaient. En octobre 1702, elles étaient devant la ville, prêtes à assiéger la citadelle et la chartreuse ; les Français prenant leurs dispositions en vue d'un siège à soutenir, avaient incendié les habitations qui se trouvaient dans le rayon de défense des deux forts. Au bout de peu de temps, la citadelle défendue par de Violaine, fut enlevée de vive force et presque immédiatement après, la chartreuse, défendue par de Millon, capitulait : le couvent des Chartreux et leur église, enclavés dans la forteresse, n'étaient plus que des ruines.

Après le départ des troupes françaises, et malgré les expériences multiples qui auraient dû leur démontrer les dangers de leur ancien emplacement, les Chartreux, qui s'étaient réfugiés au couvent des Prémontrés, à Beaurepart, voulurent, en 1703, rétablir leur monastère. Après avoir rasé tous les retranchements, on réédifia le couvent et la communauté put y rentrer en 1705. Pierre de Loncin, nommé prieur l'année suivante, était un homme actif et intelligent. Il continua les travaux et érigea en 1708 une église que ses contemporains considéraient comme un chef-d'œuvre de bon goût. Saumery, l'auteur des *Délices du pays de Liége,* la décrit dans son style ampoulé, avec cette admiration dont il est généralement trop prodigue. Saumery visita le couvent vers 1738 et le déclare « la plus jolie, la plus propre, et la plus riante Chartreuse, qui se puisse voir ». Il nous apprend que « d'excellens païsages de Jupin ornent les entre-pilastres ». « Le vestibule », écrit-il encore, « ou pour mieux dire, la partie de l'église destinée pour les freres et les laïcs; le superbe frontispice à trois portails, et le pavé de marbre choisi, répondent avec grace à la magnificence de ce temple, digne du bon goût de ceux qui l'ont élevé. On y voit le tableau de Saint Bruno, peint au naturel, très-estimé par les connoisseurs » (1).

(1) P.-L. de Saumery, *Les Délices du pays de Liége,* t. I, Liége, E. Kints, 1738, pp. 291-292.

Nous voici revenu à l'œuvre de Bertholet Flémalle, après une digression qui aura eu l'avantage de faire connaître dans quelles déplorables conditions s'exerçaient alors les arts de la paix. La mention du tableau de Saint Bruno que nous venons de citer, est la dernière qui, à notre connaissance, lui ait été consacrée. Les religieux ne devaient pas demeurer très longtemps en possession de leur nouvelle chartreuse et de son « riant sanctuaire ». Ils en furent expulsés par la populace révolutionnaire au mois de janvier 1793, et leur établissement fut pillé et saccagé.

L'année suivante, les troupes autrichiennes vinrent s'y réfugier, se retirant devant l'armée française. Après leur départ, les frères Chartreux rentrèrent pour la dernière fois dans leur couvent en août 1795. Ce fut pour peu de temps : l'autorité révolutionnaire s'empara de la propriété et ne tarda pas à la mettre en vente. Il ne fut plus question du « tableau de Saint Bruno peint au naturel ».

Maintenant que nous avons perdu la trace de l'œuvre, revenons à son auteur.

Au mois d'octobre 1670, Flémalle se rendit à Paris afin de surveiller la mise en place d'une grande toile qu'il avait peinte pour orner le plafond de la chambre d'audience du roi, aux Tuileries. C'était une composition allégorique représentant la Religion protégeant la France. La figure symbolique de la Religion, tenant en mains le portrait de Louis XIV, en médaillon, apparaissait entourée de figures emblématiques portant des attributs religieux et des attributs guerriers : l'oriflamme, la sainte ampoule, l'épée, l'écu aux armes de France, etc.

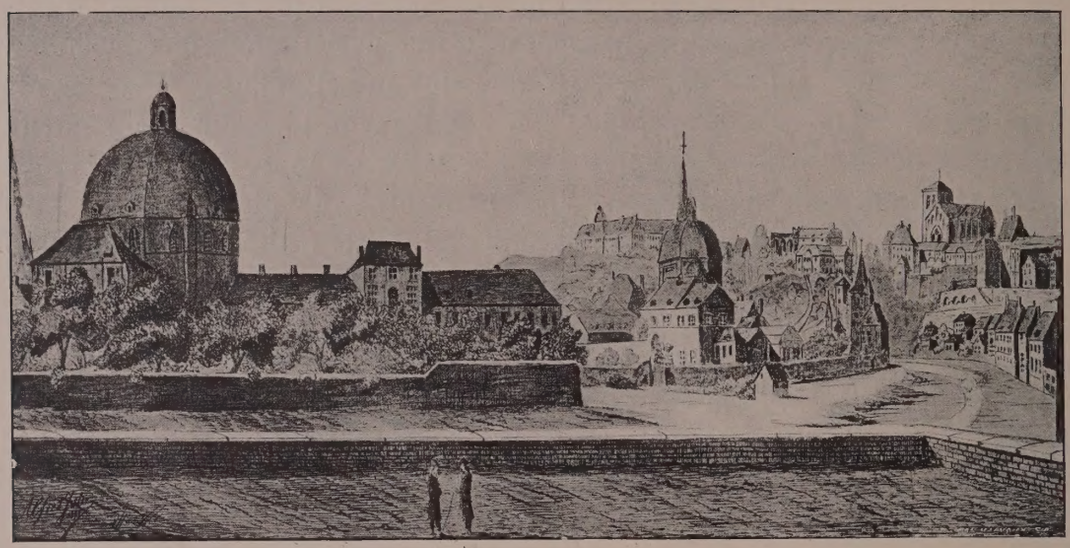
Avant d'être expédiée à Paris, cette toile fut exposée à Liége, au plafond de la chapelle des Clercs, et obtint grand succès auprès des compatriotes du peintre. Elle n'en eut pas moins à Paris. C'est alors que Flémalle, grâce à la protection du chancelier de Séguier et de Colbert, intendant des finances, fut reçu le 14 octobre 1670, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Deux jours après, il fut nommé professeur dans la même institution.

L'œuvre de Flémalle périt dans l'incendie des Tuileries, au mois de mai 1871. Mais le pinceau de l'artiste nous a laissé une esquisse de cette composition. Cette esquisse appartient à M. le baron de Sélys-Longchamps à Liége. On en trouvera une reproduction dans cet ouvrage.

La même année où il avait été reçu membre de l'Académie royale de Paris, le peintre obtint du prince de Liége, Maximilien-Henri de Bavière, une prébende à la collégiale Saint-Paul. Déjà le 3 juillet 1655, Flémalle avait été nommé chanoine de Saint-Gilles ou de la Petite Table, à Saint-Lambert, et, à sa demande, dispensé de la tonsure et de la lecture des heures canoniales, son ignorance du latin rendant cette dernière dispense nécessaire. La prébende de Saint-Paul venait fort à point : Flémalle avait fait construire sur les bords de la Meuse, au rivage Saint-Remi, un hôtel plus somptueux que solidement établi. Le peintre en avait lui-même dressé les plans. Bâti « à l'italienne » et plus décoratif que bien clos, l'hôtel, dont la

construction avait absorbé des sommes considérables, ne paraissait pas en état de résister aux intempéries de notre climat. Aussi Flémalle n'habita pas longtemps une demeure qui ne semblait élevée que pour le plaisir des yeux, et lorsqu'il eut reçu le canonicat de Saint-Paul, il alla demeurer auprès des cloîtres de cette église.

Vers la fin de sa vie, l'artiste ne travaillant plus, tomba en proie à une sombre mélancolie : on ne retrouvait plus rien en lui de cette humeur enjouée et de ce caractère heureux qu'on lui avait connus. Aussi ses contemporains cherchèrent-ils à se rendre compte d'un si grand changement ; faute d'une explication plus vraisem-



Couvent des Dominicains à Liége, au XVIII^e siècle.

blable, ils se laissèrent persuader que cette humeur noire, ainsi que le dénouement qui termina la crise, étaient le résultat de poisons que la trop célèbre marquise de Brinvilliers avait essayés sur l'artiste. De fait, la marquise, qui avait probablement connu Flémalle à Paris, le vit plus d'une fois lors du séjour qu'elle fit à Liége où, comme on le sait, elle fut arrêtée par ordre du roi de France. Mais au cours du procès de l'empoisonneuse, il ne fut pas question des soupçons que les Liégeois avaient conçus à son sujet, et le mystère de la mort de l'artiste ne fut pas éclairci.

C'est le 10 juillet 1675 que Flémalle mourut à Liége. Il avait légué sa fortune aux Pères Dominicains de Liége et son corps fut inhumé dans l'église de ces religieux, où reposait déjà son maître Gérard Douffet. Nous avons vu que Flémalle avait orné le sanctuaire des Dominicains d'une de ses meilleures toiles, représentant l'Assomption de la Sainte Vierge ; il avait exécuté pour la reconstruction de l'église un plan dont une maquette en bois, d'assez grande dimension, conservée dans la

bibliothèque des religieux, devait faire connaître la disposition et les détails. Ce modèle fut réduit en cendres lors d'un incendie qui dévasta la bibliothèque.

Au nombre des élèves de Douffet se place, ainsi que nous l'avons dit, Gérard Goswin, destiné à devenir, lui aussi, célèbre, mais dans une branche de l'art très différente de celle qu'avait cultivée son maître. Les biographes qui font grand éloge de Goswin, ne nous ont conservé que peu d'informations sur la vie de cet artiste ; nous savons cependant qu'il naquit le 20 juin 1616 et que de bonne heure, il s'appliqua à l'étude de la peinture.

Douffet lui en apprit les premiers éléments. Goswin se spécialisa dans la peinture des fleurs et des fruits. De sérieuses études d'après nature, en mûrissant son talent, lui acquirent bientôt une certaine notoriété. Pas plus qu'un autre, Goswin ne crut pouvoir se dispenser de se rendre en Italie. Il fit naturellement un séjour à Rome et y fut, affirme-t-on, chargé de décorer différents palais appartenant à des membres de l'aristocratie.

Goswin se rendit ensuite à Paris. Sa manière large, un peu décorative, mais facile et naturelle, de peindre les fleurs, fut bientôt goûtée des amateurs français. D'ailleurs, les manières distinguées du peintre, ses qualités naturelles et l'étendue de ses connaissances faisaient rechercher sa société.

Sa réputation s'en accrut au point que l'artiste fut appelé à donner des leçons de dessin à celui qui devait un jour s'appeler Louis XIV, et lors de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, en 1648, Goswin en fut nommé membre.

Si l'artiste liégeois, encore jeune à cette époque, avait voulu se fixer définitivement à Paris, un avenir brillant lui eût été, semble-t-il, assuré. Mais rien ne put lui faire oublier le pays natal : Goswin revint à Liége, où sa réputation n'était plus à faire.

Il reprit bientôt ses études d'après nature et les travaux qu'il aimait. L'ensemble de ses belles qualités le fit accueillir à Liége avec tout autant de faveur qu'il l'avait été à Paris. Le prince Ferdinand de Bavière, son successeur Maximilien-Henri, ainsi que les seigneurs des Etats du pays de Liége accordèrent leur protection à l'artiste et le chargèrent de diriger l'exécution de grandes tapisseries dont le style répondait parfaitement à la nature de son talent.

Bien que Goswin ait beaucoup travaillé, ses œuvres sont devenues rares dans le pays où s'est écoulée son existence. Nous avons dit la part qu'il a prise à l'exécution du grand tableau peint en collaboration avec Gérard Douffet et Bertholet Flémalle.

Goswin avait épousé, en 1665, la fille d'un orfèvre, Catherine Goesin. Elle mourut huit ans plus tard, le 8 mars 1673, lui laissant deux fils et plusieurs filles qui toutes prirent le voile dans un couvent de Tongres.

Goswin lui-même rejoignit son épouse dans la tombe le 12 janvier 1691. Il fut

inhumé dans l'église Saint-Remi, à laquelle il avait légué deux tableaux de fleurs, destinés à orner la chapelle de la Sainte Vierge ; l'église les conserva jusqu'au moment de la suppression de la paroisse, lors de la Révolution.

Jean-Gilles Del Cour qui fut, comme Goswin, élève de Gérard Douffet, s'engagea dans des voies différentes. Né à Hamoir en 1632, Jean-Gilles Del Cour était fils de Gilson Del Cour et de Gertrude de Verdon. Il avait pour frère le sculpteur Jean Del Cour, son aîné de cinq ans, dont nous aurons plus loin à étudier l'œuvre. C'est Jean qui, installé à Liége, dirigea les études de son cadet lorsque celui-ci vint dans cette ville faire ses humanités, et dans toute la vie du peintre on retrouve l'action bienfaisante de son frère aîné, toujours préoccupé du succès de celui auquel il avait en quelque sorte servi de père.

C'est, en effet, le sculpteur qui, voyant les heureuses dispositions de Jean-Gilles, lui enseigna les principes du dessin; lorsque les premières difficultés eurent été vaincues, le jeune travailleur fut, en 1648, confié aux soins de Gérard Douffet. Ces soins étaient d'autant plus nécessaires que Jean Del Cour se rendait à cette époque à Rome, où il devait passer neuf ans.

Nous ne possédons aucune indication sur toute cette période de la vie du jeune peintre, mais nous savons qu'en 1657, l'année même où Jean revenait au pays natal, Gilles, alors âgé de vingt-cinq ans, éprouva le désir d'aller à son tour parachever, en Italie, son éducation d'artiste. Il se rendit à Rome et se plaça sous la discipline d'Andrea Sacchi, dont la réputation était considérable ; puis, après la mort de cet artiste, en 1661, Del Cour étudia sous la direction de Carlo Maratta. Avec une ardeur et une patience inlassables, Del Cour s'appliquait à copier les œuvres des grands maîtres, particulièrement celles de Raphaël d'Urbin, ainsi que les statues antiques conservées dans les principaux palais de Rome. Il faisait de ces dernières des dessins très achevés, à la plume et à l'encre de Chine.

Il semblait à Gilles Del Cour, d'ailleurs doué d'une grande modestie et admirateur enthousiaste des peintres de l'école romaine, que ce rôle de copiste constituât sa véritable vocation. Quelques-unes des meilleures copies qu'il exécuta à Rome, d'après Raphaël, sont conservées au château de Kinkempois.

En 1664, après sept années passées dans la ville éternelle, Gilles se décida à regagner Liége. Il y retrouva son frère qui, du reste, avait fait les frais du séjour du peintre à Rome, et qui continua à lui servir de père et de guide. Pour les tableaux que les églises lui commandaient, le jeune artiste ne pouvait plus recourir à la copie et c'est ici qu'apparaît à nouveau l'action bienfaisante de son aîné. Le sculpteur, doué d'une imagination plus féconde, élaborait souvent les compositions et traçait les esquisses. Gilles exécutait alors en peinture les ébauches que lui passait son frère. Il est resté un souvenir intéressant de la vie en commun de ces deux

laborieux : c'est le portrait de Jean Del Cour par son frère, précieuse toile peinte en 1685, que conserve aujourd'hui le Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége (1).

Le peintre obtint bientôt d'importantes commandes de tableaux d'églises et de portraits. C'est ainsi qu'il peignit pour l'autel majeur de l'église Saint-Pierre, à Liége, la Chute de Simon le magicien; pour l'autel de l'église des Guillemins, une Assomption de la Vierge, et pour le couvent des Anges, un Ange gardien. Il avait aussi décoré, aux frais du cardinal Albert de Bouillon, grand prévôt de Liége, le plafond du chœur de Notre-Dame-aux-Fonts. La peinture allégorique de la Justice, qu'il avait exécutée pour l'hôtel de ville de Liége, était fort admirée des connaisseurs; malheureusement elle périt dans l'incendie de l'édifice allumé par les boulets français en 1691. Tous les autres tableaux importants de Del Cour ont disparu dans la tourmente révolutionnaire.

L'église de Hamoir conserve un tableau représentant la Sainte Vierge avec l'Enfant Jésus et portant cette inscription : *Le vray portrait d'apres saint Luc, peint a Rome par Delcour;* d'autre part, la collection de M. E. Brahy à Liége contient deux pendants : le Christ tenant la couronne d'épines et la Sainte Vierge lisant ; ils sont signés *De la Cour*, et donnent une bonne idée du talent de l'artiste.

Sa production fut d'ailleurs considérable. Après sa mort, survenue inopinément le 19 août 1695, un bon nombre de ses peintures restèrent entre les mains de son frère Jean, jusqu'au décès de celui-ci. Le peintre avait été enterré dans l'église de Saint-Martin-en-Ile.

(1) Sur ce portrait, voy. G. Jorisenne, dans *Chronique archéologique du pays de Liége*, 3e année (1908), pp. 94-98.

CHAPITRE V

L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Jean-Guillaume Carlier. — Englebert Fisen. — Les Damery. — Gilles Hallet.

DEL COUR clôt la série des artistes qui durent directement leur formation à Gérard Douffet. En poursuivant l'étude des peintres de l'école liégeoise, c'est aux élèves de Bertholet Flémalle que nous arrivons à présent.

Le premier d'entre eux qui appelle notre attention est Jean-Guillaume Carlier, né à Liége, le 3 juin 1638, de Pierre Carlier et de Marie Lebrun. Il était tout jeune encore lorsqu'on l'appliqua à la peinture, en le dispensant de toute autre étude ; il ignora donc les belles-lettres si nécessaires cependant à la culture de l'intelligence et indispensables même à quiconque se sent appelé à atteindre les hauteurs de l'art.

Après avoir reçu les leçons de différents maîtres, Carlier fut placé sous la discipline de Bertholet Flémalle, dont il fréquenta l'atelier pendant cinq ou six ans. Si les conseils de ce maître furent précieux à Carlier, la collaboration de ce dernier fut, d'autre part, utile à Flémalle pour l'exécution de plusieurs de ses tableaux.

Carlier était d'une nature tranquille, concentrée, très appliqué au travail, très attentif à discerner et à noter les beautés des œuvres d'art qui passaient sous ses yeux.

Tout en copiant les peintures de Douffet, de Flémalle et d'autres de ses devanciers, dont il n'est pas difficile de reconnaître dans ses tableaux la tradition et les procédés, Carlier acquit cependant un sentiment du coloris qui lui appartient en propre. Il se forma une manière de peindre à la fois solide et agréable à l'œil par un modelé moelleux et bien étudié, empâtant les couleurs dans la lumière et leur laissant de la transparence dans les ombres. Une grande partie de son originalité lui vient sans doute de ce que, rompant avec la coutume régnante, il se dispensa du pèlerinage artistique obligé en Italie. Tout au plus est-il avéré qu'il accompagna Flémalle en France. Aussi ses peintures ont-elles un accent plus personnel que celles

d'autres artistes de son époque et expriment-elles mieux les qualités de sa race. Dans son travail, il s'attachait d'ailleurs toujours à l'étude directe de la nature, se préoccupant plus de faire bien que de produire rapidement. Dans la peinture des portraits, auxquels il donnait de l'ampleur et un grand style, nous ne croyons point que personne ait surpassé cet artiste.

Carlier dédaignait ces petites habiletés mesquines par lesquelles la médiocrité prétentieuse cherche à se créer une réputation : il avait la conscience de sa valeur et pensait que ses œuvres parleraient pour lui. En cela, il se trompait : à cette époque, les peintures de Bertholet Flémalle et de Walthère Damery, dont nous étudierons plus loin la vie, attiraient tous les regards et un homme modeste comme l'était Carlier, risquait fort de voir méconnaître son mérite.

Il exécuta cependant quelques tableaux importants qui finirent par attirer l'attention et acquirent à Carlier la réputation à laquelle il avait droit. Espérant alors pouvoir vivre de son art, l'artiste se maria en 1669. Il épousa Marie-Agnès de Tignée. C'est à peu près à cette époque que les Carmes Déchaussés de Liége commandèrent à Carlier deux tableaux de dimensions assez considérables : l'un représentait le Baptême de Jésus-Christ et l'autre, le Christ guérissant un possédé. Ces deux toiles, d'un travail savant et qui, au point de vue de la composition et du coloris, ne le cédaient en rien aux œuvres des peintres que nous avons cités plus haut, obtinrent le succès qu'elles méritaient. Un Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus, que Carlier peignit ensuite pour l'un des petits autels de l'église des Conceptionnistes de Liége, fournit un nouveau témoignage du talent de l'artiste. On ne saurait rien imaginer qui ait plus de force et de relief que ces deux figures, de tous points charmantes. Seul le fond est peut-être trop orné pour une composition aussi restreinte. Nous avons fait reproduire cette toile, conservée aujourd'hui au Musée de la ville de Mayence.

Carlier ne fut pas moins heureux dans les peintures qu'il exécuta pour des particuliers. Le tableau destiné à orner la grande salle de l'hôtel du bourgmestre Guillaume de Stembier, est à noter parmi les toiles de l'artiste que l'on voyait à Liége. Carlier en représentant, dans une pensée d'édification, la scène évangélique où le Christ appelle à lui les petits enfants, a donné à un certain nombre de personnages les traits des membres de la famille du bourgmestre. Cette peinture appartient aujourd'hui à M. le chevalier de Theux de Montjardin.

C'est sans doute également pour des particuliers que le peintre représenta Alexandre-le-Grand faisant son testament sur son lit de mort, ainsi qu'un Polydore plein de vigueur. Une autre composition : Loth et ses filles, alla orner le dessus de la cheminée d'un salon dans l'habitation de l'avocat du Sart.

Mais ce fut surtout la peinture exécutée pour la voûte de l'église collégiale Saint-Denis à Liége, qui permit à l'artiste de donner la mesure de son talent. Cette

composition grandiose représentait le Martyre du saint et de ses compagnons. Les figures étaient plus grandes que nature ; l'œuvre était d'une vigueur surprenante et d'un coloris admirable, particulièrement le ciel où planaient les deux anges qui occupaient la région supérieure de la composition. A l'occasion de la canonisation de sainte Madeleine de Pazzi, Carlier peignit pour les Pères Carmes de Liége, un tableau représentant la sainte, de grandeur naturelle. Une Sainte Famille, également due à son pinceau, se trouvait à l'église Notre-Dame-aux-Fonts.

Un incident plus étrange que tragique vint terminer prématurément la carrière de Carlier. L'artiste avait entrepris de peindre les portraits des membres de la famille de Ferdinand de Billehé, baron de Vierset, qui commandait la citadelle de Liége, lorsque dans la nuit du 27 au 28 mars 1675, quinze cents soldats français, appelés par le gouverneur, pénétrèrent dans la citadelle, à la lueur des torches. Cet événement inattendu causa grand émoi dans le quartier. Carlier, voulant se rendre comme à l'ordinaire à la demeure du commandant, gravissait la rue Pierreuse qui conduit à la citadelle, quand il apprit ce qui s'était passé la nuit. Cette nouvelle l'émut à un tel point qu'il rebroussa chemin, en courant, comme si l'ennemi était à sa poursuite. Hors de lui, il alla se réfugier chez les Pères Carmes Déchaussés, dont il était bien connu. Ces religieux lui prodiguèrent les soins les plus empressés, s'efforçant de le calmer et d'apaiser son émotion. Rien n'y fit : il fallut recourir aux médecins et l'on saigna le pauvre égaré. Pendant quelque temps, on le crut guéri ; ce ne fut malheureusement qu'un léger répit. Carlier retomba bientôt dans l'état maladif dont on espérait l'avoir tiré, et mourut le 1er avril suivant; il n'avait point trente-sept ans.

Un de ses contemporains écrivit à son sujet : Carlier fut « fort regretté des honnêtes gens qui l'ont connu, et dont (de sa fin) j'en serai témoin, ayant appris cette disgrâce de sa propre bouche, pendant qu'il étoit un peu rétabli. » (1). Les derniers mots de cette notice en certifient en quelque façon l'authenticité. En réalité, ce récit d'Abry a servi de base à tous ceux qui parlèrent de la mort du peintre.

Carlier, avons-nous dit, est un des rares peintres mosans qui n'aient point cédé au courant qui poussait vers l'Italie les artistes de son époque. Aussi, tout en se rattachant aux traditions de l'école fondée par Douffet et continuée par Bertholet Flémalle, les œuvres de Carlier témoignent-elles d'une personnalité — on peut même dire d'une originalité — que le courant régnant alors à Rome n'avait point affadie. Ses peintures ont un accent plus wallon que celles de ses contemporains.

Après la mort prématurée du peintre, sa réputation grandit encore chez ses concitoyens. Un siècle et demi après que l'artiste fut descendu dans la tombe, lors du pillage général des églises à l'époque de la Révolution, les limiers au service des commissaires de la République leur signalèrent les toiles de Carlier parmi les pièces

(1) Louis Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, p. 266.

les plus précieuses du butin à emporter. Aussi les deux grands tableaux que l'artiste avait exécutés pour le couvent des Carmes, le Baptême du Christ et le Christ guérissant un possédé, furent-ils expédiés à Paris. Le Saint Joseph, peint pour les Conceptionnistes, suivit le même chemin. Le Martyre de saint Denis devait être également envoyé à Paris. Mais les ouvriers chargés de détacher cet énorme tableau de la voûte de l'église s'y prirent d'une façon tellement maladroite que le lourd panneau leur échappa et vint se briser sur le pavé de l'église. La détrempe qui remplace maintenant l'original si malheureusement détruit, est une bonne copie due au peintre Lovinfosse. Une de nos planches donne la composition du tableau de Carlier d'après une esquisse de la main du maître, conservée au Musée de Bruxelles.

Lorsque après 1815, les tableaux enlevés par les Français durent être restitués aux nations qui en avaient été dépouillées, le Baptême du Christ seul fut renvoyé à Liége; il orne aujourd'hui la cathédrale de cette ville. Le Saint Joseph, qui avait été attribué au Musée de Mayence, s'y trouve encore, ainsi que nous l'avons dit plus haut. On ignore le sort de plusieurs autres des peintures de l'artiste.

Parmi les élèves les plus distingués de Bertholet Flémalle, Englebert Fisen prend place à côté de Guillaume Carlier et de Gérard de Lairesse. C'est l'un des peintres mosans les plus féconds et l'un de ceux dont nous avons conservé le plus d'œuvres. D'autre part, les manuscrits de l'artiste qui sont parvenus jusqu'à nous fournissent sur sa vie et sur sa carrière d'abondants renseignements.

Fisen possédait, en effet, une qualité qui se rencontre assez rarement chez les artistes : il avait beaucoup d'ordre. Aussi, à dater du 26 mai 1679 jusqu'en 1729, c'est-à-dire pendant les cinquante années productives de sa vie, avait-il eu soin de tenir ce que l'on pourrait appeler la comptabilité de ses travaux. Jour par jour, pour ainsi dire, il nous renseigne ainsi sur les œuvres qui sortaient de son atelier et sur ce que chacune d'elles lui avait rapporté. Si beaucoup de ces œuvres ont aujourd'hui disparu, nous avons d'autant plus lieu de le regretter que nous pouvons par les écritures de cet artiste, nous rendre un compte plus exact de ce que nous avons perdu.

Fisen, né à Liége en 1655, était d'extraction modeste. Son père, Jean Fisen, exerçait le métier de barbier ; il habitait auprès du cimetière de l'église Sainte-Madeleine. Sa mère s'appelait Jeanne Herck. Après des humanités incomplètes, Englebert Fisen fut confié aux soins de Bertholet Flémalle. Ses progrès durent être rapides. A seize ans, il partit pour Rome où il fréquenta l'atelier de Carlo Maratta. Sur son séjour de huit années en Italie, nous ne possédons aucun renseignement. Au mois de mai 1679, le jeune peintre rentrait à Liége. Il n'avait guère alors que vingt-quatre ans. Son talent était cependant formé.

Dans ses œuvres, il se montre dessinateur habile. Il peignait largement, mais le style de la décadence italienne avait malheureusement déteint sur sa manière.

Le premier tableau de quelque importance qui le fit connaître à ses concitoyens

fut un Crucifiement exécuté en 1680 et qui orna la chapelle de l'hôtel de ville de Liége. Les succès du peintre allèrent dès lors croissant.

Le catalogue qu'il a dressé de ses peintures comprend 652 numéros, parmi lesquels 146 portraits. L'année même de son retour à Liége, à dater du 26 mai, il peignit onze tableaux et un portrait.

Une production aussi abondante suppose une grande application au travail jointe à une extrême facilité. Les mœurs de l'artiste étaient d'ailleurs irréprochables : il nous apparaît comme un homme charitable, bon et obligeant pour ses confrères.

L'une de ses premières compositions originales alla orner le maître autel de l'église Sainte-Madeleine, la paroisse dans laquelle il avait vu le jour. Au pied de la croix qui occupe le centre de la toile, on voit, d'un côté, la Sainte Vierge et saint Jean ; de l'autre, sainte Madeleine et un autre personnage. Dans le fond, on aperçoit les monuments de Jérusalem vers lesquels se dirigent les cavaliers qui descendent du calvaire. Cette peinture, quelque peu détériorée, a aujourd'hui pris place au fond de la basse nef, du côté de l'Evangile, dans l'église Saint-Barthélemi à Liége.

Le maître autel de la même église est également décoré d'une grande toile de Fisen, représentant le Martyre de l'apôtre, patron de la collégiale. La Descente de croix qui orne le maître autel de l'ancienne église collégiale d'Amay, est due aussi au pinceau de notre artiste. Liége conserve encore la Descente de croix qu'il exécuta pour l'Hospice des incurables et où l'on voit, au pied de la croix, le fondateur de l'hospice, Jean-Ernest de Surlet, revêtu d'une armure. Enfin, l'ancienne collégiale Saint-Martin, dans la même ville, possède une série de sujets exécutés par l'artiste dans la chapelle du Saint-Sacrement. Moins heureuse, l'église Saint-Jacques s'est vue dépouiller par les commissaires de la République des importantes toiles dont l'avait dotée Fisen et qui ont disparu depuis. Bien d'autres de ses peintures ont subi une destinée analogue, mais son pays natal en a cependant conservé suffisamment pour que l'on y puisse se faire une idée de la nature du talent du peintre et de la fécondité de son pinceau.

Le 15 avril 1733, dans la maison qu'il occupait près de l'église Sainte-Croix, au tournant Saint-Hubert, l'artiste s'éteignit à l'âge de 78 ans, laissant trois fils et deux filles. Son épouse, Anne-Marie Campo, l'avait précédé dans la tombe, le 12 juillet 1726. Tous deux reposèrent dans l'église Saint-Hubert.

A côté des peintres dont nous venons d'esquisser la vie et qui se rattachent directement à l'école de Gérard Douffet, nous devons faire une place à un artiste qui fut plus indépendant de ce maître, mais dont les œuvres sont cependant fort dignes d'intérêt.

Walthère Damery appartenait à une famille dans laquelle l'art de la peinture était en grand honneur. Son grand père, Simon Damery, maniait le pinceau, et sa tante, fille de cet artiste, avait épousé le peintre Jean Taulier, le maître de Gérard Douffet.

Un oncle de Walthère qui portait, comme son père, le prénom de Simon, avait quitté fort jeune sa ville natale pour se rendre à Rome. Il y arriva en 1616. L'éducation de Simon Damery était, à ce moment, loin d'être complète et le jeune homme reconnut bientôt qu'il ne se trouvait pas encore en état d'aborder convenablement l'étude des grands maîtres ; un travail persévérant lui donna ce qui lui faisait défaut. Les progrès que Damery avait réalisés le firent bientôt remarquer des amateurs, et son talent agréable de peintre d'histoire lui conquit une certaine notoriété. Malheureusement nous ne possédons point de renseignements sur les peintures que l'artiste exécuta à Rome. Nous savons seulement que le commerce de tableaux auquel, paraît-il, il se livrait, lui valut, en 1616, des démêlés avec un artiste des Pays-Bas qui vivait également à Rome et dont on ignore le nom ; il s'en suivit pour Damery un emprisonnement, immérité, semble-t-il. L'affaire dut s'arranger, car Damery vécut de longues années encore à Rome. Il se décida enfin à reprendre la route de sa patrie. Mais, s'étant arrêté à Milan pour y exécuter quelque travail, il entra en relation avec un maître réputé dont le nom ne nous a point été transmis, s'éprit de sa fille et, l'ayant épousée, se fixa définitivement à Milan. Il conserva cependant des rapports assez suivis avec ses concitoyens qui lui commandèrent diverses toiles. La chapelle des Flamands, à la cathédrale Saint-Lambert, par exemple, abritait deux tableaux de l'artiste : l'un représentait la Sainte Vierge entourée d'enfants et l'autre le Christ en croix. D'autre part, on sait que Guillaume de Fayn avait commandé à Simon plusieurs tableaux qui devaient orner sa villa de Fayenbois, située à Jupille, près de Liége, et l'on a conservé la mention d'une série de portraits qui se trouvaient jadis dans la ville natale de l'artiste.

L'exemple de Simon ne devait point être perdu pour les membres de sa famille. Son frère Jacques, de son mariage avec Marie Parent, avait eu trois fils et une fille : les trois fils s'adonnèrent à la peinture ; leur sœur donna le jour à un excellent artiste : Gilles Hallet. Mais de tous les membres de cette dynastie de peintres, Walthère est celui qui mérite le plus de fixer l'attention.

Il naquit au faubourg Saint-Léonard, le 7 mars 1610. Ses humanités terminées chez les Pères Jésuites de Liége, il éprouva quelques velléités d'entrer dans leur Ordre. Sa vocation pour l'art fut la plus forte, et le jeune homme fut confié à Antoine Deburto, assez médiocre artiste, qui avait peint trois tableaux d'autel pour la chartreuse de Robermont. Damery suppléa par l'ardeur de son travail à l'insuffisance de l'enseignement du maître. Agé de vingt-cinq ans, Damery s'embarqua pour l'Angleterre, entraîné sans doute par quelque circonstance qui nous est demeurée inconnue. Pendant les années où il séjourna dans ce pays, il s'adonna surtout à la peinture de portraits. Il repassa ensuite le détroit et parcourut la France, avant de se rendre dans la ville qui attirait tous les artistes de son temps. A Rome, Damery s'attacha particulièrement à l'étude des œuvres de Pierre Berretini ou de

Cortone, alors le peintre favori d'Urbain VII. Le style de Damery ne tarda pas à s'imprégner du maniérisme académique qui dominait l'art à cette époque malheureuse et pour lequel notre peintre n'avait que trop de penchant. De même que pour la plupart des artistes mosans qui firent le voyage obligé de l'Italie, nous ne savons rien, ni de la vie de Damery dans ce pays, ni des travaux qu'il y exécuta. Par contre, nous possédons quelques indications sur les péripéties qui marquèrent son voyage de retour. Le vaisseau sur lequel il s'était embarqué pour regagner la France, fut capturé par des pirates et Damery emmené captif à Alger. Il semble bien que ce fut à des Pères Récollets qu'il dut d'être remis en liberté. Il revint en leur compagnie à Toulon et s'arrêta dans cette ville pour recouvrer la santé et réparer les forces que lui avait enlevées sa captivité.

Walthère Damery peint par lui-même.
(Musée de l'Institut archéologique liégeois).

Traversant ensuite la Provence et le Dauphiné, Damery se rendit à Paris. En cours de route, il lia connaissance avec quelques Pères Carmes qui se dirigeaient également vers la capitale, où ils accueillirent l'artiste dans leur maison de la rue de Vaugirard. C'est là que Damery exécuta l'œuvre la plus considérable de sa carrière: il peignit dans la coupole de l'église des Carmes la vaste composition qui s'y trouve encore. Elle a pour sujet la Glorification de l'Ordre du Carmel dont les membres, comme l'on sait, réclament Elie pour leur fondateur. Sur la surface intérieure de la coupole de l'église, l'artiste a peint le Prophète enlevé au ciel sur un char de feu ; les nuages sur lesquels roule le char et les anges qui les environnent, sont habilement disposés de manière à paraître graviter autour du point central et à donner à qui les regarde d'en bas l'impression d'un mouvement giratoire.

Plus bas, dans la partie inférieure du dôme, sont groupés les disciples du Prophète. Au milieu d'eux, Elisée élève les bras pour recevoir le manteau blanc détaché des épaules de son maître et qui, flottant largement dans les airs, sert à

relier les deux parties de la composition, tout en rappelant par sa forme et sa couleur l'habit monastique de l'Ordre. Le groupe des disciples se détache sur un fond d'architecture blanchâtre qui ménage adroitement la transition entre les teintes transparentes de l'atmosphère dans laquelle se meuvent Elie et les anges, et les tons solides de la décoration du clair-étage. Sur les parois arrondies du tambour qui soutient la coupole, l'artiste a figuré une rangée de balustres et derrière ces balustres il a peint des pilastres cannelés entre lesquels sont réservées quatre niches dont chacune contient une statue et un bas-relief. Les sujets de ces bas-reliefs, très légèrement tracés, sont malaisément reconnaissables, à raison de la hauteur à laquelle ils se trouvent placés. Les statues, peintes en grisaille, comme d'ailleurs toute cette décoration d'architecture qui les entoure, représentent des saints de l'Ordre du Carmel : saint Ange, martyr, saint Cyrille, docteur, saint Anastase et saint Albert, confesseurs.

Sur la corniche qui règne en dessous de la balustrade, se trouve un ornement en grisaille ; le texte des huit béatitudes s'y détache dans une série de cartouches. Enfin, l'artiste a réservé les compositions les plus achevées et les plus importantes pour les pendentifs qui supportent le tambour de la coupole et qui sont plus rapprochés de l'œil du spectateur. Ces compositions retracent, dans quatre groupes posés sur des nuages, des scènes de la vie de deux saints et de celle de deux saintes de l'Ordre des Carmes. On y voit : 1° La Sainte Vierge remettant le scapulaire à saint Simon Stock ; 2° la Vision de sainte Thérèse, dont un ange perce le cœur avec une flèche d'or ; 3° l'Extase de sainte Madeleine de Pazzi ; et 4° Saint Jean de la Croix auquel un ange présente un tableau sur lequel est peint Jésus-Christ portant sa croix. Toutes ces figures sont de dimensions colossales, et la composition tout entière est empreinte d'un profond sentiment religieux. L'artiste a su donner à son œuvre un caractère monumental et une ampleur dont, à en juger par ses autres peintures, on ne l'aurait pas cru capable. Le ton harmonieux, de même que le caractère de ces quatre groupes, rappelle beaucoup les meilleurs peintres italiens du XVII[e] siècle. Au milieu du siècle dernier encore, un critique français bien connu, Henri Delaborde, faisait honneur de ce bel ensemble à Bertholet Flémalle (1). Il était, semble-t-il, dans la destinée de Damery d'être ainsi dépouillé de ses meilleurs titres à la renommée. L'un de ses tableaux, représentant Saint Norbert recevant le scapulaire des mains de la Sainte Vierge, figura dans l'ancienne Galerie de Dusseldorf, dont le catalogue, en 1781, l'attribuait à Nicolas Poussin. La toile se trouve aujourd'hui dans la Pinacothèque de Munich, mais non plus sous le nom du peintre français : mieux avisés, les auteurs de la sixième édition du catalogue de ce Musée, parue en 1898, ont reconnu dans cette peinture l'influence de Douffet.

(1) *La peinture des coupoles* dans *Revue des deux mondes*, t. 48 (1863), pp. 801-824.

La reproduction que nous donnons de cette belle œuvre nous dispense de la décrire. Il est probable que cette toile avait été achetée à Liége pour la Galerie de Dusseldorf à l'époque où le peintre Van Douven vint dans cette ville acquérir les grandes toiles de Douffet destinées à la même collection.

C'est en 1644 que Damery, après huit années d'absence, rentra dans sa ville natale. Il y continua ses relations avec les religieux de l'Ordre du Carmel. Un des premiers tableaux qu'il peignit alors était destiné au maître autel de l'église des Carmes-en-Ile. Le sujet est de ceux que l'auteur avait traités déjà dans l'église de la rue de Vaugirard : la Sainte Vierge remettant le scapulaire à saint Simon Stock, mais ici l'artiste interprète cette donnée de façon fort différente. La Sainte Vierge est assise sur des nuées et tient l'Enfant Jésus sur ses genoux. Elle présente le scapulaire brun à saint Simon, agenouillé, vêtu de la tunique brune, du manteau et du capuchon blancs de son Ordre. Aux pieds du saint, se voient une tête de mort et un livre. Autour de ce groupe se trouvent plusieurs anges dont l'un soutient le scapulaire que la Vierge remet au saint, tandis qu'un autre ange porte une corbeille de fleurs. La couleur de cette toile est agréable, mais le modelé en est un peu flasque.

D'abord transportée à Paris, lors des pillages organisés par la République, cette peinture fut, par la suite, attribuée au Musée de Mayence. Elle s'y trouve encore. Mais, là, par le fatal destin qui semble poursuivre les œuvres de notre vaillant et laborieux artiste, elle fut d'abord attribuée à Annibal Carrache, puis à Louis Carrache. C'est seulement de nos jours qu'elle a été restituée à son véritable auteur. De son temps, lorsqu'elle fut placée dans l'église des Carmes, elle obtint tous les suffrages des connaisseurs liégeois et valut à Walthère Damery de nombreuses commandes. La première lui vint des mêmes religieux : il peignit pour leur église une Assomption de la Sainte Vierge. Il exécuta ensuite plusieurs tableaux pour les églises de Liége. Celle des Prémontrés, devenue aujourd'hui l'église du Séminaire, possédait entre autres, de lui, depuis 1654, l'épitaphe de Walthère de Hodeige, chanoine de cette maison et curé de Saint-Nicolas-Outre-Meuse. On y voyait ce personnage à genoux devant la Sainte Vierge, assise sur des nuages et tenant l'Enfant Jésus entre ses bras. La même église conserve aujourd'hui encore une Descente de croix et la Sainte Vierge remettant le scapulaire à saint Norbert, toile peinte par l'artiste pour l'autel de Notre-Dame. Sur cette toile, où les figures sont de grandeur naturelle, la Sainte Vierge, vêtue d'une robe rouge vermillon et d'un manteau bleu, la tête couverte d'un voile blanc, apparaît sur les nuages et tend à saint Norbert le scapulaire blanc, que soutient un ange placé à côté d'elle. Autour de ce groupe sont disposés de nombreux anges jouant de divers instruments ou chantant. L'un d'entre eux, planant au-dessus du saint, lui apporte la barette blanche des Prémontrés. Saint Norbert, agenouillé au premier plan sur un prie-Dieu, étend les bras

pour recevoir le scapulaire. Un ange placé un peu en arrière, lui pose une main sur l'épaule, tandis que de l'autre main, il lui montre la mère de Dieu. Devant le saint, vêtu de noir, on remarque un escabeau supportant un livre ouvert, appuyé sur une tête de mort, et près duquel est une branche de laurier. Enfin, dans la région supérieure, apparaît Dieu le Père entouré d'une gloire d'anges et la tête nimbée d'un nimbe triangulaire. L'influence italienne est très visible dans cette composition, qui ne manque d'ailleurs ni de mouvement, ni de vie.

Damery peignit encore, semble-t-il, une autre scène empruntée à la vie de saint Norbert. C'est du moins dans ce sens que nous croyons devoir interpréter la composition du Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége, où l'on voit apparaître la Sainte Vierge au haut de plusieurs marches qui semblent conduire à un autel, et saisir la main droite d'un saint, vêtu du costume blanc de l'Ordre des Prémontrés et guidé par un ange. Au premier plan, à côté de la Sainte Vierge, un ange joint les mains dans l'attitude de la prière. Le fond est formé par une architecture assez sombre. Il nous paraît que cette composition est inspirée de la légende d'après laquelle la Sainte Vierge serait apparue à saint Norbert pour lui remettre le costume de l'Ordre dont il fut le fondateur. De ce tableau, Damery avait fait une répétition, plus achevée, qui se trouvait jadis au château de Kinkempois, près de Liége.

Nous avons dit que l'artiste avait peint pour l'église des Prémontrés de Liége, une Descente de Croix : il traita le même sujet pour le maître autel de l'église Saint-Léonard, dans la même ville, ainsi que pour l'autel d'une des chapelles de l'église abbatiale d'Herckenrode. Ce dernier tableau, conservé aujourd'hui dans l'église de Herck-Saint-Lambert, porte la signature : *W. Damery invenit et pinx. 1650.* L'église des Carmélites, près Saint-Léonard, à Liége, avait reçu de l'artiste un tableau dont le sujet ne nous est pas connu ; celle de Saint-Séverin possédait une Madone ; celle des Ecoliers, un tableau où l'on voyait le grand prévôt de Liége, de Groesbeeck, agenouillé devant la Sainte Vierge. Le maître autel de l'église Saint-Remi était orné d'une toile représentant le Christ portant sa croix ; dans la région supérieure apparaissait Dieu le Père entouré de chérubins. Un Saint Bruno dans le désert, peint par l'artiste, se trouvait placé dans la chapelle de l'abbaye de Saint-Laurent ; un autre tableau représentant le même saint, dans celle du couvent de Robermont, en même temps qu'une Piscine. Ce dernier sujet se trouvait encore peint sur un tableau de la chapelle Saint-Eloi. Enfin les chanoines réguliers de Tongres tenaient du pinceau de l'artiste, un tableau d'autel où l'on voyait le Christ au jardin des Oliviers, et plusieurs autres toiles de moindre importance.

Plus heureuses que la plupart des églises que nous venons de citer, et dont plusieurs ont elles-mêmes disparu, l'église Sainte-Foi, à Liége, et celle de Notre-Dame-des-Lumières, à Glain, près de Liége, ont conservé, la première, la Sainte Vierge entourée des vertus qui sont ses attributs, et la seconde, une Présentation au

temple. Du moins, nous croyons pouvoir donner avec assurance cette toile au maître, bien que nous ne possédions sur elle aucun renseignement historique; à nos yeux, elle offre même un bon échantillon du talent de Damery. Sur un fond d'architecture, on voit le grand prêtre, placé derrière une sorte d'autel et ayant à ses côtés des acolytes porteurs de flambeaux. A la droite du spectateur, le vieillard Siméon reçoit avec tendresse dans ses bras le divin Enfant, que lui présente la Vierge Marie, un genou en terre. Un peu en dessous, du même côté, une vieille femme, Anne la prophétesse, agenouillée, les mains jointes, regarde l'Enfant avec amour. Derrière la Sainte Vierge, saint Joseph s'apprête à offrir la couple de colombes. La composition, pondérée avec symétrie, est bien agencée ; la couleur est assez harmonieuse, mais un peu brune, et l'ensemble est largement et grassement peint. Par contre, le tableau de l'église Sainte-Foi se sent de la sénilité de l'auteur. Il est cependant assez bien dessiné. Les tons, un peu rembrunis, sont très fondus les uns dans les autres. Dans cette composition, l'artiste a groupé autour de la Vierge, quelques-unes des vertus qui sont spécialement attribuées à la mère de Dieu par les théologiens, ainsi que les vertus théologales et les vertus cardinales. La Vierge apparaît debout au milieu d'elles, revêtue d'une robe rouge, d'un manteau bleu et d'un voile jaune. La tête est entourée d'un cercle d'étoiles. Dans la région supérieure, à gauche de la Sainte Vierge, Dieu le Père, tenant le globe du monde d'une main et bénissant de l'autre, apparaît sur les nuages ; auprès de lui se trouve le Saint-Esprit. Cette toile avait été peinte pour l'autel latéral du côté de l'Epître, et elle demeura en place jusqu'à la démolition de l'ancienne église en 1868. Ce fut l'une des dernières œuvres de l'artiste.

Un tableau représentant la Vierge apparaissant à saint Charles Borromée est également parvenu jusqu'à nous. Il fut exécuté pour le comte de Méan et ornait l'autel de la chapelle d'Atrin. Dans la région supérieure, au centre du tableau, la Sainte Vierge apparaît au milieu des nuages, tenant l'Enfant Jésus; au second plan, on remarque quelques anges. Saint Charles, en costume de cardinal, est agenouillé, ayant devant lui des livres, dont un est ouvert, une croix et une tête de mort. Ce tableau, d'une couleur harmonieuse, présente cet intérêt de porter la signature de l'artiste : *W. Damery ping. A° 1670.* C'est de la même année qu'est signé et daté : *W. Damri inventor fecit anno 1670*, un fragment de peinture représentant une Bergère entourée de moutons, qui sans doute ornait jadis un dessus de cheminée et que possède aujourd'hui M. E. Brahy, à Liége. Damery avait d'ailleurs exécuté un grand nombre de tableaux pour des particuliers, tels, par exemple, l'Entrevue de la reine des Amazones avec Alexandre-le-Grand, Mucius Scœvola, et d'autres sujets empruntés à l'histoire profane ancienne.

Damery fut marié deux fois; il avait épousé en secondes noces, le 15 décembre 1659, Anne-Catherine de la Chapelle. Modeste, en dépit des succès que lui valait son

talent, affable et de relations faciles, il aimait à s'entourer de jeunes artistes et s'entretenait avec eux de questions d'art. Les personnages les plus considérables du pays recherchaient sa société : il fut particulièrement lié avec Guillaume Natalis, abbé de Saint-Laurent, de même qu'avec Laurent de Méan, archidiacre de Hainaut, et Henri de Curtius, seigneur de Grand-Aaz, qui, tous trois, lui commandèrent des toiles. Il composa, entre autres, pour le premier, un portrait allégorique où l'on voit ce religieux élevé sur un piédestal par des anges qui portent sa mitre et sa crosse, ainsi que deux figures symbolisant le sacrifice et le courage.

Le 18 février 1672, Damery, âgé de 62 ans, succomba aux suites d'une longue maladie. Son corps reçut la sépulture dans cette église des Carmes Déchaussés qu'il avait ornée de ses peintures et vis à vis de laquelle se trouvait son habitation. Nous avons tenu à placer, sous les yeux du lecteur, la reproduction du portrait de l'artiste, portrait peint par lui-même, et aujourd'hui conservé au Musée de l'Institut archéologique liégeois.

Au nombre de ses élèves, Walthère Damery compta son plus jeune frère, Jacques, né en 1619. Celui-ci cultiva la peinture de fleurs et le genre décoratif. Tout jeune encore, il se rendit à Rome; mais, s'étant convaincu de l'insuffisance de son éducation, il revint terminer ses études dans son pays natal. Ensuite, pour la seconde fois, il prit le chemin de l'Italie et se fixa à Rome, où il mourut en 1685. Presque tous ses tableaux, estimés des contemporains de l'artiste, sont demeurés en Italie. Il a laissé aussi un certain nombre de gravures à l'eau forte.

Au groupe des Damery, se rattache Gilles Hallet, neveu de Walthère et de Jacques, et l'élève du premier. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, il était en effet le fils de Jean Hallet et de la sœur de nos peintres. Il naquit à Liége, au faubourg Saint-Léonard, le 23 avril 1620. Comme son oncle Jacques, il alla de bonne heure se fixer à Rome, où il mourut célibataire, le 25 février 1694. Conformément à son désir, son corps dut être inhumé dans l'église Santa Maria de Vallicella, dite Chiesa Nuova. Hallet connaissait très bien les principes de son art et composait avec facilité. Les talents de cet excellent artiste furent fort appréciés dans la ville éternelle. Non seulement il eut à exécuter un grand nombre de tableaux pour des particuliers, mais, à diverses reprises, on eut recours à son pinceau pour la décoration des édifices du culte. Il peignit, entre autres, les lunettes de l'église Saint-Isidore. La sacristie de l'église Santa Maria dell' Anima renferme encore aujourd'hui quatre tableaux, d'égale dimension, dus à notre peintre, et où les figures sont de grandeur naturelle, représentant des événements de la vie de la Vierge : sa Nativité, son Mariage, l'Annonciation et la Visitation.

La meilleure de ces quatre compositions est la Nativité. Si le style manque d'originalité, par contre, la couleur est vigoureuse et rappelle plus le coloris espagnol que celui des écoles italiennes. La même palette vigoureuse se reconnaît également

dans le Mariage de la Vierge. L'Annonciation et la Visitation, destinées d'ailleurs à être placées dans un moins bon éclairage, n'ont pas été aussi soignées par l'artiste.

Sur l'archivolte qui domine l'autel de la sacristie, se trouvent trois médaillons habilement peints sur toile et qui, sans aucun doute, sont également de la main de l'artiste. On y voit Dieu le Père, à mi-corps, tenant un globe, Saint Joseph et un Saint évêque. Les figures sont de grandeur petite nature.

Le burin de Benoît Faria a reproduit un des tableaux de Hallet, représentant la Translation de la maison de la Sainte Vierge à Lorette par les anges.

Les succès ne faisaient point oublier à l'artiste sa ville natale. Il envoyait souvent de jolis dessins à ses amis et à ses parents, particulièrement à son oncle Laurent Damery. Malheureusement, la maison de ce dernier devint, avec ce qu'elle contenait, la proie des flammes, lors des incendies allumés par le bombardement de 1691, et ainsi périrent la plupart des études et des travaux de Hallet.

Les volontés dernières de l'artiste portaient la trace de cette affection qu'il avait gardée pour le sol natal : il laissa des meubles et une partie des objets garnissant son atelier à l'un de ses neveux, légua l'usufruit de la fortune, assez considérable, qu'il avait acquise par son travail, à sa sœur Catherine, et stipula que la plus grande partie de son capital devrait être consacrée à « la subsistance et l'entretenance des orphelins abandonnez de la paroisse de Sainte Foy de Liege, son pays ».

CHAPITRE VI

L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Gérard de Lairesse et sa famille. — François Walschartz.

Le graveur Abry fut, à ce qu'il rapporte (1), pendant cinq ou six ans au service de Renier de Lairesse, collaborant à ses travaux et l'accompagnant dans ses pérégrinations à travers la principauté de Liége, les Pays-Bas, la France et l'Allemagne. Grâce à lui, nous possédons des informations nombreuses et détaillées sur cette dynastie de peintres dont Renier fut le chef.

Nous avons dit que Renier de Lairesse parcourut le pays de Liége et les contrées limitrophes. Ses voyages étaient nécessités par les travaux de divers genres qu'il entreprenait pour la décoration des églises de ces pays. Ces travaux se rapportaient particulièrement au marbrage des autels et des lambris en bois. Grâce à certains procédés qu'il avait inventés, Lairesse était passé maître dans ce genre d'ouvrages, et la brosse du décorateur lui procurait des ressources plus abondantes que n'eût pu le faire le pinceau de l'artiste. Cependant, Renier au début de sa carrière avait eu des visées plus élevées.

Né, semble-t-il, vers 1597, Renier était fils de Christian de Lairesse et d'Isabelle Perye. De bonne heure, il fut confié à Jean Taulier qui, — nous l'avons vu plus haut, — exécutait alors de nombreux travaux pour les églises de Liége. Renier fit, sous ce maître, de rapides progrès. Il allait prendre son essor pour l'Italie, et y chercher, selon l'opinion qui régnait alors, le secret d'atteindre aux hauteurs de l'art, lorsqu'il s'éprit de la fille de son maître ; son mariage le força à renoncer à ses projets de départ. Ne pouvant aller s'inspirer dans la terre classique des beaux-arts, Lairesse essaya d'y suppléer en étudiant les maîtres italiens : il copia quelques

(1) L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. H. Helbig et S. Bormans, Liége, L. Grandmont-Donders, 1867, p. 241.

travaux du Guide, de Paul Véronèse et d'autres peintres, qu'il connaissait sans doute par des gravures.

La première composition de Lairesse que citent ses biographes, était destinée à l'église des Ursulines, à Liége. C'était une vaste toile représentant le Martyre des onze mille Vierges. Elle obtint du succès et mit l'artiste en réputation. Il peignit alors pour le retable de l'autel de l'abbaye de Saint-Laurent, le Martyre du saint, composition fort étudiée et qui rappelait, paraît-il, le style de Rubens. Successivement, Renier exécuta un Saint Bonaventure, pour l'église des Augustins, à Liége, un Saint Hubert et une Visitation pour la chapelle des Dominicains à Huy ; en outre, il décora de ses peintures le plafond de cette chapelle.

Il cultiva également le genre historique et le portrait. On cite de lui un Enlèvement d'Hélène et une Mort de Sénèque, ainsi que d'autres compositions de même nature, exécutées pour des particuliers.

Renier cherchait à imiter la manière de Bertholet Flémalle, pour lequel il se prit d'une vive admiration. Comme lui, il possédait à fond la science de la perspective et excellait à disposer les ordonnances d'architecture qui souvent formaient le fond de ses tableaux.

Sa production artistique, pour abondante qu'elle ait pu être, n'a guère laissé de traces : il n'existe plus un seul de ses tableaux dont la paternité soit attestée par des documents historiques. Il est probable que plus d'un de ses ouvrages a été indûment attribué à celui de ses fils qui devait illustrer le nom.

Les charges occasionnées par la naissance de quatre fils : Jacques, Gérard, Jean et Ernest, orientèrent la carrière de Lairesse vers cet art industriel dont nous avons parlé.

La préoccupation de Renier paraît n'avoir eu pour objet que de pourvoir à la subsistance de ses fils : leur éducation devait, semblait-il, se faire à peu près toute seule. Renier avait tenu, cependant, à leur faire apprendre le latin, afin de les mettre à même de goûter les beautés de la littérature classique et de s'en inspirer. En dehors de cela, les quatre garçons furent abandonnés à leurs caprices et à leurs inclinations : ils devinrent tous peintres. Au surplus, la vie n'était point triste dans la maison du père Lairesse : on y jouait la comédie ; la musique et surtout le dessin et la peinture y étaient en grand honneur ; bref, la maison passait pour une académie au petit pied. On y pratiquait l'enseignement mutuel, car le père était presque toujours en tournée pour ses travaux de décoration. Ce fut, sans doute, au cours d'un de ces voyages qu'en 1667, il mourut, à Vitry-le-François.

Quoique à des degrés différents, les quatre jeunes gens étaient tous bien doués. L'aîné, Ernest, baptisé en l'église Saint-Adalbert, le 21 mars 1636, était d'un caractère plutôt réservé et aimait à s'isoler. Il se passionna pour la peinture en miniature, s'attachant à reproduire les oiseaux, les fleurs et les fruits. Il y réussit

parfaitement. Le prince de Liége, Maximilien-Henri de Bavière, ayant vu quelques-uns de ses travaux, prit le jeune peintre en affection. Il résolut de se l'attacher et l'envoya tout d'abord à Rome, pourvu d'une bonne pension, afin qu'il y étudiât les maîtres et qu'il se perfectionnât dans son art. Après un séjour de deux ans dans la ville éternelle, Ernest revint à Liége, en 1664, le portefeuille garni de bonnes études; mais il ne parvint pas à gagner la faveur de ses compatriotes, pas plus par ses talents que par son caractère. Il exécuta cependant quelques toiles pour des particuliers et peignit sur les volets du petit orgue de l'église des Dominicains, l'Apparition de la Sainte Vierge à saint Dominique. Ernest alla bientôt s'établir à Bonn, où son protecteur, Maximilien-Henri, possédait un palais grandiose. L'artiste y exécuta un certain nombre de travaux très estimés, qui furent malheureusement détruits lors du bombardement de la ville en 1689. Ernest n'acheva cependant pas sa carrière à Bonn : il mourut à Amsterdam en 1718.

Portrait de Gérard de Lairesse.

C'est dans cette même ville que son frère Jacques était décédé en 1709, au lendemain de la mort de sa femme, laissant ses enfants dans un tel dénûment que l'hospice dût leur ouvrir un asile. En 1667, Jacques avait épousé la fille de Jean Goswin, bâtonnier de la cathédrale Saint-Lambert. Il a laissé une vingtaine de travaux très achevés. Son œuvre la plus importante avait été commandée à l'artiste pour la chapelle Sainte-Agnès, située vis-à-vis du couvent des Croisiers, dans sa ville natale ; mais, peignant avec lenteur et ne parvenant pas à acquérir de la réputation auprès de ses concitoyens, Jacques s'était décidé, en 1680, à rejoindre ses frères à Amsterdam. Nous avons vu quel y fut son sort.

Le second fils de Renier de Lairesse, et le plus célèbre des quatre, fut baptisé dans l'église Saint-Adalbert, à Liége, le 11 septembre 1640. Il fut tenu sur les

tonts par Gérard Douffet et il semble bien qu'avec le prénom de son parrain, il ait reçu l'augure et le gage des dons peu ordinaires qui devaient distinguer sa carrière artistique.

Gérard fut, en effet, un enfant éveillé, d'un génie brillant, spontané, doué de dispositions précoces et d'une facilité de conception extraordinaire. Il apprit très tôt à dessiner rapidement, correctement, et dès l'âge de douze ans, il peignait des sujets de son invention. Il mettait beaucoup de feu et d'imagination dans son travail, ne reculant devant aucune difficulté ; osant tout aborder, il s'en fallait de peu qu'il ne réussît tout ce qu'il entreprenait. Musicien, il jouait de divers instruments d'une manière agréable ; poète, — sans avoir cependant beaucoup de littérature, — il rimait et écrivait avec aisance. Il avait d'ailleurs l'esprit vif, beaucoup de gaîté dans l'humeur et s'adonnait aux plaisirs de tout genre, sans toutefois négliger son art, dont il eut la passion durant tout le cours de sa vie.

Son père était lié, comme nous l'avons vu, avec Bertholet Flémalle, dont la réputation commençait alors à s'affirmer. Il pria l'artiste de recevoir son fils Gérard au nombre de ses disciples, lorsque celui-ci eut atteint l'âge de quinze ans. Voyant les aptitudes précoces du jeune homme, Flémalle accéda volontiers à la demande de Renier de Lairesse. Il dirigea Gérard dans la voie qu'il avait suivie lui-même, et lui fit étudier particulièrement les monuments de l'antiquité et les compositions du Poussin. Flémalle prit également soin de cultiver l'esprit de son élève par la lecture des œuvres des historiens.

A l'âge de vingt ans, Lairesse était à même de peindre une toile d'importance : ce fut le Martyre de sainte Ursule ; elle lui avait été commandée pour l'église d'Aix-la-Chapelle placée sous le vocable de la sainte. Cette toile, où les figures sont à peu près de grandeur naturelle, est traitée avec beaucoup de verve, mais sans grand caractère ; elle prouve, en tout cas, à quel point le jeune artiste s'était rendu maître des procédés pratiques de son art.

Cette peinture fut l'origine de la réputation de Lairesse dans la principauté de Liége, et lui attira la commande de nombreuses œuvres. Parmi celles-ci, on cite le Martyre de saint Lambert, peint pour le chanoine Warnotte, dans le style de Bertholet Flémalle, un Orphée aux enfers, destiné à la décoration d'un manteau de cheminée dans la demeure de Godefroid de Sélys, ancien bourgmestre de Liége (1), et une Palès, déesse des pâturages et des troupeaux, pour la nièce du comte de Glimes. L'Orphée aux enfers est actuellement au Musée des Beaux-Arts de la ville de Liége ; une réduction assez terminée de la Palès se trouve dans la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne.

Bientôt les commandes de toute nature affluèrent chez le peintre qui, à

(1) Lairesse a peint plusieurs répliques de cette composition.

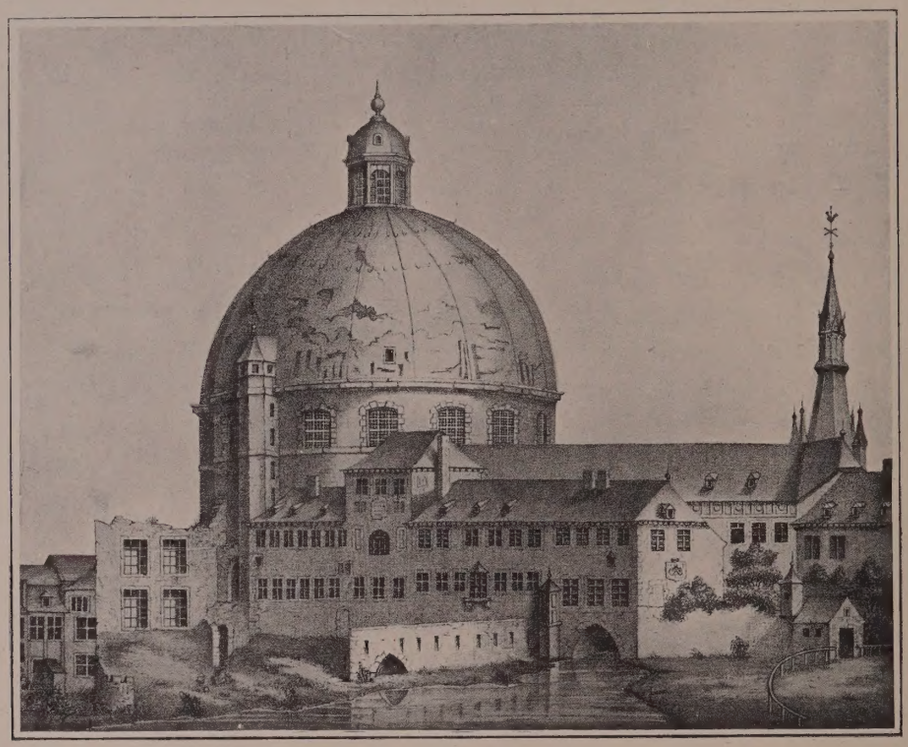
l'exemple du Poussin, traitait avec une même facilité et une égale abondance, les compositions empruntées à la mythologie classique, à la Bible ou aux légendes des saints. C'est à cette époque de la jeunesse du peintre, alors qu'il travaillait encore à Liége, que se rattache la Conversion de saint Augustin, actuellement conservée au Musée municipal de Caen, ainsi que le Baptême du même saint, qui se trouve au Musée de Mayence. Ces deux grandes compositions avaient été peintes pour l'église des Ursulines, de Liége. Parmi les autres travaux de cette époque de la vie de Lairesse, il faut citer Vénus et Adonis, peints en 1663, pour Renier de Stephani, amateur liégeois ; une Vénus au clair de lune, un Narcisse se mirant dans la fontaine, ainsi qu'une série de sujets tirés des Métamorphoses d'Ovide.

Tout en travaillant avec l'abondance et la fougue de sa nature exubérante, Lairesse menait une vie irrégulière et dissipée qui contrastait singulièrement avec l'existence honnête et calme de ses confrères liégeois. Vers 1664, Lairesse eut, paraît-il, une aventure fâcheuse dont les conséquences l'amenèrent à s'expatrier.

Il avait entretenu des relations avec deux jeunes filles de Maestricht, — deux sœurs, — qui habitaient dans son voisinage et qui lui servaient de modèles. A l'une d'elles, il avait même, raconte-t-on, promis le mariage. Mais quand les parents du peintre apprirent l'existence de cet engagement, ils s'opposèrent énergiquement à ce qu'il y fût donné suite. Gérard se montra plus obéissant à ses parents que fidèle à sa parole. La jeune fille, cependant, n'était pas d'humeur à se laisser éconduire facilement. Accompagnée de sa sœur, elle se rendit chez le peintre pour lui demander une explication, en lui montrant une promesse écrite qu'elle tenait de lui. L'explication prit la tournure d'une querelle, et tandis que l'une des sœurs discutait avec Lairesse, l'autre lui porta un coup de couteau. Le peintre, exaspéré à la vue de son sang, dégaîna l'épée qu'il portait au côté et s'apprêta à rendre blessure pour blessure. Mais la virago, à son tour, tira une épée de dessous sa robe et, de part et d'autre, on croisa le fer, comme si l'on s'était donné le mot pour un duel en chambre. Soit qu'il obéît à l'instinct d'une défense légitime, soit que la fureur l'ait aveuglé, l'artiste porta à la malheureuse jeune fille, un coup qui la blessa grièvement. Elle s'enfuit éperdue et alla chercher un refuge et du secours auprès d'un pharmacien du voisinage. La scène se passait en plein jour et fit esclandre. Lairesse comprenant qu'il pourrait être appréhendé, chercha à son tour un refuge auprès des Pères Dominicains dont le couvent se trouvait dans le voisinage. Ces religieux pansèrent l'entaille que l'artiste avait reçue et lui donnèrent asile dans leur maison. Après y être resté assez longtemps pour laisser cicatriser sa blessure, Lairesse, ne se croyant pas suffisamment en sûreté, se décida à quitter clandestinement la principauté. Il chargea dans une charrette tout ce qu'il possédait de plus précieux : son attirail de peintre, ses couleurs et son violon, et, avec ce bagage, il prit la route de Maestricht. Il emmenait avec lui la cousine de son beau-frère, une jeune fille du nom de Marie Salme, qui lui avait

témoigné de l'intérêt et donné des soins pendant le temps où il se tenait caché pour guérir ses blessures. Arrivé à Navagne, les deux fugitifs contractèrent mariage. Ils continuèrent ensuite leur route en descendant la Meuse, mais ses ressources étant épuisées, le jeune couple fut obligé de s'arrêter à Bois-le-Duc. Lairesse ne devait plus revoir sa patrie. Il avait alors vingt-quatre ans.

A Bois-le-Duc, l'artiste loua une petite chambre et se mit à peindre un tableau qu'il exposa ensuite à la porte de son habitation. Son séjour se prolongeant, il



Église des Dominicains à Liége, en 1817.

continua à travailler, étalant les produits de son pinceau et les vendant aux prix très modiques qu'on voulait bien lui en offrir.

Un marchand d'objets d'art d'Amsterdam, du nom d'Uylenburg, passant à cette époque à Bois-le-Duc, vit des tableaux ainsi exposés par Lairesse et, frappé des qualités de dessin et de coloration qui s'y manifestaient, il appela l'artiste pour traiter avec lui. Le marché fut facile à conclure, car Lairesse, dans la détresse où il était, ne pouvait élever bien haut ses prétentions. Uylenburg emporta les peintures exposées.

Peu de temps après, repassant par Bois-le-Duc, le marchand trouva un nouveau tableau, plus important, exposé dans les mêmes conditions. Il l'acheta encore, mais

cette fois il engagea l'artiste à venir habiter Amsterdam, lui promettant du travail suivi.

Lairesse avait vécu péniblement pendant une certaine période, sur la longueur de laquelle ses biographes ne sont point d'accord ; il avait passé par des vicissitudes que le lecteur s'imaginera aisément : il accepta donc les propositions qui lui étaient faites et alla se fixer à Amsterdam. Son génie s'y fit bientôt apprécier, et dès qu'il fut connu, une vie nouvelle commença pour Lairesse. Après avoir travaillé d'abord exclusivement pour Uylenburg, l'artiste vit qu'il pouvait se passer du patronage de ce Mécène intéressé. Ses œuvres étaient bien accueillies et convenablement rémunérées. Il lui fut dès lors permis de s'établir avec un certain luxe, de tenir maison et, dès 1667, il acquérait le droit de bourgeoisie à Amsterdam.

Un an plus tard, il s'établissait dans une demeure assez somptueuse au marché Saint-Antoine. A partir de ce moment, considéré et recherché des artistes et des amateurs d'art, produisant un grand nombre de tableaux et décorant de ses peintures les palais et les hôtels les plus aristocratiques, Gérard de Lairesse vécut dans l'aisance. Il réunit chez lui une sorte d'académie, qui rentrait bien dans la tradition familiale, mais cette fois il s'agissait d'un cénacle d'artistes, d'amis des sciences et des arts.

Lorsqu'en 1684, Jean Glauber, célèbre peintre paysagiste, vint à Amsterdam, il se lia avec Lairesse et demeura dans la maison de ce dernier. Ses paysages les plus remarquables furent étoffés d'élégantes figurines du maître liégeois. C'est en collaboration que les deux peintres décorèrent la salle à manger de la reine Marie d'Angleterre, les appartements du roi Guillaume III et les salons du château de Soesdyck.

Les travaux de même nature se multipliaient et les commandes arrivaient de toutes parts. En 1665, Guillaume d'Orange, stathouder de Hollande, invita Lairesse à venir travailler à La Haye, lieu de sa résidence.

L'artiste se rendit dans cette ville et y vécut un an, avec sa famille, presque exclusivement occupé aux travaux commandés par le prince.

Cependant, tout en exécutant ces commandes multiples, Lairesse ne se laissa point absorber entièrement par la peinture. Il se mit, à cette époque, à graver à l'eau-forte et mania la pointe de l'aquafortiste avec une véritable passion. Souvent, il passait des nuits entières à son travail. Aussi son œuvre comme graveur est-elle considérable. Ses eaux-fortes ont été réunies en un volume in-folio, par Nicolas Visscher. Ce volume comporte au-delà de cent planches : sujets d'histoire sacrée ou d'histoire profane, allégories, fables, etc., gravés par Lairesse lui-même, par J. Munnichüysen, par A. Blooteling et d'autres encore. En 1685, Lairesse grava l'Anatomie de Bidloo. Les dessins originaux, exécutés à l'encre de Chine, furent acquis par Tronchin, grand amateur d'art, qui habitait Genève.

A suivre l'artiste dans toute sa carrière, à décrire ses tableaux et ses décorations

monumentales, un volume suffirait à peine. La plupart des musées de l'Europe possèdent des toiles du maître. Nous nous bornerons à quelques indications.

La salle du tribunal civil (Gerechtshot), dans le Binnenhof, à La Haye, conserve sept compositions que l'artiste y a exécutées : l'une d'entre elles représente la Justice; les six autres sont tirées de l'histoire romaine et rappellent des actes de vertus civiques ou de patriotisme poussé jusqu'à l'héroïsme.

Portrait de Gérard de Lairesse, gravé d'après L. Fines.

Citons en outre : Antiochus malade, à qui son père Séleucus cède son sceptre et son épouse Stratonice, également conservé à La Haye; Nymphes et Satyres, à Berlin ; la Mort de Pyrrhus et un Ecce Homo, à Bruxelles ; la Cène ; Hercule dans sa jeunesse, entre le vice et la vertu ; le Débarquement de Cléopâtre : ces trois toiles sont à Paris ; les Aventures de Marc-Antoine et de Cléopâtre, exécutées pour Guillaume de Nassau, à Londres ; Alexandre et Roxane, à Copenhague ; Achille à la Cour de Lycomède, à Stockholm ; la Mort de Germanicus, à Cassel ; un Sacrifice et la Charité, allégorie, à Saint-Pétersbourg, et enfin la Calomnie d'Apelles, à Liége. Ce dernier tableau, très habilement peint, donne bien la note du génie particulier du peintre et appartient à la meilleure époque de sa vie (1).

Les compatriotes liégeois de Lairesse ne furent d'ailleurs pas insensibles à la gloire qu'il s'était acquise à l'étranger. Ils cherchèrent, souvent en vain, à obtenir de ses œuvres. Quelques-unes de ses peintures prirent cependant le chemin de la ville natale du peintre et plusieurs d'entre elles y existent encore.

Le bourgmestre de Bonhomme obtint une Judith, toile de forme ovale, et une peinture pour la cheminée de sa salle basse. Sur les instances réitérées de M. de Liverloo, archidiacre de la cathédrale Saint-Lambert, Lairesse accepta de peindre

(1) On en trouvera une reproduction dans Jules Helbig, *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, Liége, 1903, pl. xxvii.

pour le maître autel de cette église, une toile importante représentant l'Assomption de la Sainte Vierge. Le tableau arriva à Liége en 1687. Il fut reçu par Liverloo, qui fit placer la toile sur un châssis et l'exposa dans une des salles de son hôtel, où les amateurs se pressèrent. L'admiration fut grande et il y eut unanimité dans l'éloge. Le chapitre se montra très généreux à l'égard du peintre : indépendamment des cent souverains d'or, prix convenu, que Lairesse reçut pour son travail, on offrit encore sept cents écus à sa femme « pour des gants ». Mais, au témoignage d'un contemporain, le tableau placé sur le maître autel de la cathédrale, fut loin de produire l'effet qu'on en attendait. Cette observation se comprend à merveille pour qui a pu étudier cette œuvre, aujourd'hui conservée dans la cathédrale Saint-Paul, à Liége. Sans doute, l'œuvre révèle une facture habile; la couleur en est agréable; mais l'absence complète de grandeur dans le style, de sévérité dans les lignes, et d'onction religieuse se font vivement sentir dans cette composition qui, pour le spectateur placé à quelque distance, devient complètement inintelligible. Admirée dans un salon, cette peinture devait produire bien peu d'effet sous les voûtes austères de l'ancienne cathédrale.

Lairesse avait encore exécuté pour un de Méan, de Liége, un tableau représentant les neuf Muses sur le Parnasse. C'est à l'époque où il était dans la plénitude du succès qu'il peignit pour Pierre de Méan, seigneur de Pailhe, — qui peut-être lui avait commandé le tableau que nous venons de citer, — le couvercle d'une épinette. Cette simple décoration était alors estimée cinq cents écus.

Aux environs de la cinquantaine, Lairesse fut accablé du plus grand malheur qui puisse frapper un homme dans toute la vigueur de son talent : il devint aveugle. N'ayant jamais su compter, Lairesse n'avait point réalisé d'économies et il se trouva pris au dépourvu par les infirmités d'une vieillesse prématurée. Sous l'étreinte du besoin, il se vit contraint de vendre petit à petit, ses études, ses dessins, ses esquisses. Mais du moins dans cette lutte contre l'adversité, il fit preuve d'une grandeur morale et d'une force de caractère vraiment remarquables.

La musique avait charmé ses jeunes années : ce fut à la musique qu'il demanda d'égayer la nuit dans laquelle il se trouvait désormais plongé.

Une autre consolation lui vint de ces arts de la peinture et du dessin auxquels de toute son âme il demeurait attaché; ne pouvant plus les pratiquer lui-même, il lui restait la ressource de les enseigner. Il en trouva l'occasion dans les visites que lui rendaient fréquemment ses confrères : le désir de leur être utile, particulièrement aux plus jeunes d'entre eux, suggéra à l'aveugle la pensée de leur donner une suite de conférences bien étudiées et bien coordonnées sur la peinture. L'un de ses fils préparait les dessins pour ce cours, que Lairesse improvisait. Dans ces conférences, qui se donnaient une fois par semaine, Jean Glauber, dont nous avons parlé plus haut, eut une part de collaboration par les réflexions judicieuses qu'il ajoutait à

l'enseignement du maître. Le texte de cet enseignement fut recueilli et parut bientôt sous forme d'un traité, accompagné de planches. C'est le *Grand livre des peintres* qui, publié d'abord en hollandais en 1712, eut successivement trois éditions dans cette langue, deux éditions françaises, autant d'allemandes et une anglaise.

« Cet ouvrage est des meilleurs », dit de lui un des critiques les plus autorisés du siècle dernier ; « il contient d'excellentes vues et convient encore plus aux maîtres qu'aux élèves. Les idées en sont grandes, belles, souvent poétiques » (1). Il fut d'ailleurs prisé très haut par les contemporains, et aurait pu rendre des services s'il n'avait été écrit à une époque de décadence qu'aucun traité ne pouvait arrêter.

L'année qui précéda celle de la publication de l'ouvrage, le 28 juillet 1711, Gérard Lairesse s'éteignait à Amsterdam, et il mourait pauvre, en dépit des rêves d'or qui avaient plané sur son berceau.

De tous les peintres de l'école liégeoise du XVII^e^ siècle, c'est celui dont le nom a eu le plus de retentissement à l'étranger. Il n'en est cependant pas le plus remarquable. Doué de la plupart des qualités qui font l'artiste supérieur : imagination, richesse, abondance ; dessinateur généralement correct et coloriste harmonieux, Lairesse n'a guère laissé de peinture d'un ordre supérieur. Ce fait peut s'expliquer par le temps où il vivait et par la décadence des arts qui marqua la fin du XVII^e^ siècle ; mais il s'explique surtout par le tempérament propre du peintre, qui, en s'abandonnant à sa remarquable fécondité, semble travailler toujours pour le plus grand plaisir des yeux, sans approfondir suffisamment les caractères, sans étudier les passions dans ce qu'elles ont d'émouvant, sans s'attacher à faire transparaître les sentiments, à faire vibrer l'émotion sous les figures dont il anime ses compositions : Lairesse n'en veut pas à l'âme du spectateur. Il ne sut pas mettre d'entrave aux entraînements de sa facilité naturelle. Si, dans quelques-unes de ses toiles, on regrette des négligences, dans aucune de ses œuvres on ne sent la fatigue, ni l'effort. Il rendait avec aisance ce qu'il voulait exprimer, et il voulait surtout séduire et plaire. Dans aucune de ses œuvres, soit du pinceau, du crayon ou de la pointe, on ne sent ni les joies, ni les douleurs de l'enfantement d'une pensée longuement mûrie ; mais dans presque toutes, on reconnaît les créations faciles d'une nature richement douée, qui se laisse aller au courant de son siècle. Il a égalé la plupart des artistes qui y vivaient ; il n'a rien produit qu'on puisse proposer à l'imitation des siècles futurs.

Lairesse a laissé trois fils : André, l'aîné, s'adonna au commerce ; il mourut aux Indes vers 1735. Abraham et Jean étudièrent la peinture dans l'atelier de leur père ; le premier peignit surtout des portraits ; Jean imita la manière de Gérard de Lairesse.

(1) Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecôle hollandaise*, t. II, Paris, V^ve^ J. Renouard, 1863, *Gérard de Lairesse*, p. 6.

Il termina quelques panneaux que celui-ci avait laissés inachevés, et exécuta un bon nombre de copies des tableaux de son père, copies qui bientôt passèrent dans le commerce comme des œuvres originales de ce dernier.

Outre ses fils, Gérard de Lairesse eut un grand nombre d'élèves, parmi lesquels il faut citer Christophe Lubienetzki, polonais ; Bonaventure van Overbeek, d'Amsterdam ; Otmar Elliger, de Hambourg ; Jean Mieris, qui passait pour des plus habiles, Jacques Van der Does, etc.

Indépendamment des peintres mosans du XVII[e] siècle dont nous avons étudié la vie, et qui forment des groupements bien déterminés, il nous reste à mentionner quelques artistes qu'il serait malaisé de rattacher à l'une de ces écoles.

Le plus ancien est François Walschartz, qui naquit à Liége, en 1595, paraît-il. Son père, d'origine allemande, à en juger par son nom, portait le même prénom que lui ; il exerçait le métier d'orfèvre et avait épousé Marie Rommel. Ce fut lui qui donna à son fils les premières notions du dessin et de la gravure. La vocation du jeune homme pour la peinture s'étant manifestée de bonne heure, ses parents l'envoyèrent en apprentissage à Anvers, chez un maître de réputation, dont on ne nous a point transmis le nom. Mais ce furent surtout, semble-t-il, les œuvres de Rubens qui firent impression sur le jeune artiste.

Son séjour à Anvers ne fut point de longue durée. En 1618, il revint à Liége.

Son œuvre de début fut une Adoration des Mages, destinée à servir de retable à l'un des autels latéraux de l'église des Frères Mineurs de sa ville natale. L'autel a été démembré, mais la peinture, au demeurant assez médiocre, est encore conservée dans cette église. Bien que cette œuvre eût été goûtée des compatriotes du peintre, celui-ci ne crut pas son apprentissage terminé.

Bientôt il partit pour Rome. Là il eut pour maître, soit Carlo Sarracino, surnommé parfois « le Vénitien », soit le Guide ; les biographes de Walschartz ne sont pas d'accord sur ce point.

A son retour d'Italie, l'artiste vit affluer les clients. Comme il était laborieux de sa nature et qu'il avait le travail facile, il put suffire à toutes les commandes : on ne comptait plus les églises de Liége ou de la banlieue où il était représenté par quelque œuvre d'art. Les familles patriciennes, les riches bourgeois mettaient alors leur orgueil à orner de belles peintures le devant de leurs cheminées et le dessus des portes de leurs appartements. Walschartz excellait dans la confection de ces panneaux meublants ; il en a signé un grand nombre.

Son activité, comme sa réputation, avait même dépassé les limites de la principauté. On trouvait des toiles de lui dans les villes des Pays-Bas, et elles étaient aussi très recherchées en Allemagne. Nous en citerons quelques-unes qui nous ont été conservées : c'est à Foy-Notre-Dame, près de Dinant, une Adoration des bergers, qui forme le retable de l'autel principal de cette église, et qui fut, semble-t-il,

exécutée en 1626. Une réplique de cette peinture, de dimensions plus petites, un peu plus concentrée dans la composition et plus serrée d'exécution, ornait un manteau de cheminée dans l'hôtel de la famille d'Ans, situé rue Fond-de-l'Empereur, à Liége. Cet hôtel a été démoli à la fin du XIX[e] siècle et la toile, la meilleure que nous connaissions de Walschartz, appartient aujourd'hui à M. Edmond Jamar, architecte à Liége.

Walschartz avait peint pour l'autel majeur de l'église des Croisiers de Namur, une Flagellation, actuellement placée au-dessus de l'autel de la basse nef, du côté de l'Epître, dans l'église Saint-Jean à Namur.

Walschartz préparait ses couleurs avec soin ; aussi ses peintures ont-elles généralement de la solidité, et son coloris ne manque pas de vigueur. Ses travaux étaient, comme nous l'avons dit, très goûtés de ses contemporains. La réputation ne lui a pas fait défaut, et même il eut son heure de gloire, car il fut célébré en vers. Antoine Abbondanti, secrétaire du nonce Louis Carafa, qui résida longtemps à Liége, inséra dans un recueil de poésies italiennes, publié chez J. Ouwerx, en 1630, un poème dédié à notre peintre ; dans ces vers, l'auteur, l'amitié aidant, ne promettait à Walschartz rien de moins que l'immortalité.

Les biographes de Walschartz ne sont pas d'accord sur la date de son décès : le chanoine Hamal le fait mourir en 1675, tandis que selon Abry, Walschartz aurait terminé sa laborieuse carrière en 1665. Il fut enterré dans l'église Notre-Dame aux-Fonts.

Alexandre de Horion, contemporain de Walschartz, acquit, paraît-il, une grande fortune en s'adonnant à la peinture de portraits. Au dire du chanoine Hamal, ces portraits si prisés étaient ressemblants et bien dessinés, mais manquaient de vie; ils étaient ordinairement entourés de bordures et d'ornements qui étaient comme la marque de fabrique du peintre, et qui leur donnaient un aspect particulier.

Horion avait peint également quelques tableaux d'église. C'est au pied d'une de ses œuvres, — une toile représentant la Résurrection générale, — que l'artiste reçut la sépulture dans l'église du couvent de Sainte-Claire, à Liége. Il décéda le 30 mai 1659. Sa naissance paraît devoir se placer aux environs de 1590. Le 15 septembre 1626, la ville de Liége lui avait confié l'office de maître peintre de la cité ; mais si l'on a conservé la mention de quelques-uns des travaux qu'il exécuta en cette qualité, ainsi que de quelques autres de ses œuvres, par contre aucune de celles-ci ne paraît être parvenue jusqu'à nous, et pour apprécier Horion nous ne pouvons que nous en rapporter au jugement de ses contemporains.

Nous avons épuisé, croyons-nous, la liste des peintres qui avaient leur place marquée dans cette période. Tel n'est pas le cas de Dieudonné Delmont, qui n'a de commun avec eux que d'avoir vu le jour dans une des bonnes villes de la principauté. Né à Saint-Trond, en 1581, et mort à Anvers, le 25 novembre 1644, il se range de

plein droit dans l'école de Rubens et n'appartient sous aucun rapport à la lignée des peintres mosans.

Le nom d'Antoine Goblet ne mérite d'être retenu qu'en raison des tentatives qu'il fit pour ressusciter la peinture sur verre à une époque où celle-ci n'était plus en usage, et où l'on croyait même perdus les procédés techniques de cet art.

Goblet, qui prit l'habit de Récollet à vingt ans, était né à Dinant, le 17 juillet 1676 ; il mourut à Verdun, le 15 août 1720.

Enfin, c'est encore uniquement par des mentions écrites que nous connaissons les œuvres de Louis Abry qui, né à Liége, le 28 juillet 1643, fut, comme nous l'avons vu, l'élève de Renier de Lairesse, et mourut dans la même ville, le 18 juillet 1720. Son fils Simon-Joseph Abry fut, en cette année 1720, nommé héraut d'armes de la principauté ; il devint, en 1739, peintre en titre de la cathédrale Saint-Lambert.

CHAPITRE VII

Influence facheuse de la décadence italienne sur les peintres des bords de la Meuse. — Nicolas La Fabrique. — Jean-Baptiste Juppin. — Paul-Joseph Delcloche. — Jean-Joseph Lion. — Les peintres de l'hôtel de ville de Liége.

Dès l'aurore du XVIII^e^ siècle, l'art, dans toutes les contrées de l'Europe, portait la marque d'une irrécusable décadence. L'Italie restait la grande initiatrice des artistes au culte du beau. Il semblait qu'aucun d'entre eux ne pût arriver aux honneurs de la maîtrise, s'il n'avait accompli son pèlerinage en cette terre privilégiée, s'il ne s'était imprégné du style et des tendances qui y dominaient. Mais l'Italie était tombée de Raphaël d'Urbin, de Michel-Ange et des maîtres immortels qui les avaient précédés, aux Carrache, des Carrache au Bernin, et de celui-ci à Battoni.

Les artistes de l'Europe occidentale ne pouvaient que perdre au contact des Italiens d'alors, car ceux-ci, bien loin d'avoir maintenu l'art au niveau atteint par leurs glorieux devanciers, avaient fait dévier le goût public, au point que les chefs-d'œuvre de l'âge précédent n'apparaissaient plus chez eux qu'à travers un prisme qui en faisait ondoyer les lignes et en altérait la sévère beauté.

Mais le branle était donné : l'Italie-Attraction opérait toujours, et sur les bords de la Meuse, pas plus qu'ailleurs, on ne résistait à cet aimant.

Une circonstance spéciale favorisa le penchant qu'avaient les artistes liégeois à poursuivre leurs études à Rome.

« Voulant faire chose agréable à Dieu et à sa divine mère », Lambert Darchis, agent et expéditeur de la Cour pontificale, mourant en 1699, dans la capitale de la chrétienté, consacra tous ses biens à l'assistance de ceux de ses compatriotes pauvres qui viendraient à Rome. Telle fut l'origine de cette fondation Darchis, où bon nombre d'artistes liégeois trouvèrent un asile durant le temps de leurs études.

Rien d'étonnant dès lors si le mouvement de l'architecture continua d'être, sous

le ciel trop souvent voilé des contrées mosanes, l'inintelligente imitation des édifices de l'Italie.

Dans leur pays d'origine, dorés par le soleil du Midi, entourés des nombreuses ruines de l'antiquité classique, ces édifices s'harmonisent avec les sites du milieu ambiant et se présentent comme la continuation de traditions anciennes et consacrées. Transplantées, à la façon d'imitations souvent médiocres, sous le ciel gris des pays du Nord, ces formes architecturales y apparaissent comme dépaysées et sans attache aucune avec le sol auquel on les imposa. Si nos artistes en ont adopté le type, cela n'a pu être que par l'erreur d'un engouement aussi tenace qu'irréfléchi.

Que ne se sont-ils du moins bornés, dans l'importation de ces formes exotiques, à les utiliser pour les constructions nouvelles ! Mais la mode, qui joue son rôle dans les arts, comme en toute autre matière, exigeait que nos édifices anciens fussent accomodés conformément au goût régnant. Ce mouvement, commencé dès le début du XVII[e] siècle, s'accentue davantage encore à l'époque où nous sommes parvenus. Les monuments historiques élevés aux meilleures époques de l'art indigène, ne sont plus appréciés, ni même compris. La mode opère à l'intérieur de ces monuments, et parfois même à l'extérieur, des modifications qui en altèrent l'ordonnance et, par suite, en dénaturent la physionomie. La fantaisie se substitue au respect des dispositions traditionnelles calquées sur les prescriptions liturgiques, et aux règles du bon sens.

Le goût, dévoyé, en arrive à prendre en aversion tout l'art du passé, et jusqu'à ces pierres tirées du sol même du pays et qu'avait travaillées la main des ancêtres !

L'histoire de ces édifices était étroitement liée à celle du pays. N'était-ce pas dans ces églises que la plupart des actes de la vie privée ou de la vie publique des ancêtres avaient reçu leur consécration ? N'était-ce pas sous les dalles de ces églises qu'alors reposait encore leur cendre ? Ne gardaient-elles pas ou leurs tombeaux ou tout au moins leurs épitaphes ? Et ces peintures qui décoraient les murailles, n'étaient-ce pas eux qui les avaient exécutées ou payées ? N'étaient-ce pas leurs armoiries et leurs noms, parfois leurs portraits, qu'on voyait apparaître dans les verrières qui illuminaient les nefs de leurs émaux splendides ?

Qu'importait à la génération d'alors tous ces souvenirs !

La mode exige des églises « gaies » ; la mode est au marbre, ou même au plâtre mouluré, au stuc. Tout ce qui est taillé dans le marbre semble beau ; tout ce qui est tourmenté dans les lignes, capricieux dans les contours, inutile à l'organisme même de la construction, est tenu l'expression du bon goût.

Mais les chapiteaux gothiques ne s'accommodent point de ce marbre ou de ce stuc : on les retaillera pour y placer les volutes en plâtre de la Renaissance ; les vitraux disparaîtront pour laisser pénétrer la lumière incolore ; et ces peintures qui

décorent les murs en édifiant les fidèles, recevront une couche uniforme de lait de chaux. Ainsi l'œil et le goût seront satisfaits.

Cet enlaidissement systématique a sévi à la façon d'une épidémie : les monuments les plus anciens et les plus vénérables en éprouvèrent les premiers effets. C'est à cette époque et selon cette recette que furent modifiés, à Liége, les intérieurs de la cathédrale Saint-Lambert, des collégiales Saint-Barthélemi, Sainte-Croix, Saint-Denis, Saint-Martin, et de l'église Saint-Christophe ; à Maestricht, à Huy, à Tongres, à Dinant, sur tous les points, en un mot, de la principauté, les édifices religieux furent ainsi râclés, badigeonnés, ramenés au régime d'une banale et insipide uniformité. Le témoignage des contemporains est, à cet égard, bien intéressant à recueillir. Ecoutons, par exemple, les auteurs du *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, qui visitèrent Liége à l'époque qui nous occupe. C'était en 1723. Leurs indications nous aideront à constater la rapidité des progrès que peut faire la dépravation du goût lorsque celui-ci est entraîné sur une pente mauvaise. Sans doute, ils nous disent déjà : « L'eglise de saint Pierre est certainement tres-ancienne ; mais depuis quelques années on luy a donné un air de nouveauté, qui la rend tout-à-fait gaye ». Et l'on devine à quel prix cette modernisation avait été opérée ! Mais encore les deux voyageurs purent-ils admirer bien des monuments précieux qui allaient disparaître, non dans les dévastations causées par les guerres ou les révolutions, mais grâce aux seuls progrès de la décadence de l'art et au mépris des principes qui le font vivre. Il leur fut en particulier permis de voir dans la cathédrale Saint-Lambert « ce qu'il y a de plus remarquable dans l'église, les tombes de cuivre de plusieurs évêques, entr'autres de Hugues de Pierre Pont, et de Louis de Bourbon ». Dix-sept ans plus tard, en 1740, les chanoines de la cathédrale firent enlever les dalles tumulaires et les lames gravées de Hugues de Pierrepont († 1229), de Jean d'Enghien († 1281), d'Adolphe de la Marck († 1344) et de bien d'autres encore. Et à la place de ces monuments vénérables, dans cette cathédrale bâtie en grande partie par ce Hugues de Pierrepont, dont on ne respectait pas même le tombeau, on aligna un damier de marbre blanc et noir, qui passait alors pour la suprême conception du bon goût. Dieu seul sait les pertes incalculables occasionnées par l'abus de ce marbre !

Il est inutile d'insister pour faire comprendre quelle néfaste influence cette manie de renouveler l'ornementation intérieure des églises et des autres édifices publics, devait exercer sur la peinture et sur le rôle qui lui appartient dans la décoration. Les évolutions de la mode allaient amener dans l'intérieur des habitations patriciennes et même bourgeoises, les bergeries et leur cortège ; dans les édifices civils, des allégories toujours plus recherchées, plus ampoulées de style ; elles introduisirent dans les sanctuaires, ce que l'on a appelé depuis le paysage historique. Après avoir dépouillé les églises de la plupart des œuvres d'art dont les avaient enrichies les siècles antérieurs, on s'avisa de couvrir les parois des chœurs de grandes toiles

reproduisant des vues d'Italie, des paysages à sites montagneux et accidentés. Et comme il fallait bien que ces décors eussent là quelque raison d'être, l'artiste n'a pas négligé de placer, quelque part, dans sa composition, un groupe de figurines, de très petites dimensions, retraçant des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament : comme si ces sujets animés, traités en miniature, devaient suffire à établir le caractère religieux de l'œuvre d'art, et à justifier sa destination par rapport au culte !

En 1717, vint s'établir à Liége un peintre qui, après un séjour prolongé en Italie, s'était fait de ce paysage historique, un genre spécial. Il s'appelait Jean-Baptiste Juppin et était né à Namur. Ses travaux ne tardèrent pas à lui valoir un succès qui dépassait de loin son talent; Juppin reçut la mission de décorer plusieurs des édifices les plus importants de la ville. Plus tard, les Chartreux établis près de Liége, les Croisiers de Huy, d'autres communautés religieuses et d'autres chapitres suivirent l'exemple que leur avaient donné les grandes collégiales, et firent orner de paysages le chœur de leur église. Bientôt Juppin trouva des émules et des imitateurs. Certains de leurs ouvrages se rencontrent encore dans quelques chapelles, mais la plupart de ces peintures ont disparu, emportées par les variations capricieuses de la mode, qui en peu de temps les avait fait apparaître presque partout.

Cependant, au milieu même de cette décadence qui va s'accentuant, il faudrait se garder de croire que, dans le domaine des arts, la vitalité diminue ; qu'il y ait moins d'artistes ; que leurs productions soient plus rares ; qu'elles obtiennent moins de succès ; que l'art soit absolument en dehors de la vie publique. La banalité exclusive de la ligne droite, la recherche de l'utile sans le beau, sans la poésie, sans la vie de l'âme, ne règneront que plus tard, lorsque, de chute en chute, le goût aura banni des monuments publics tout ce qui rappelle aux hommes leur destinée supérieure. A l'époque qui nous occupe, le niveau, sans doute, a baissé, mais le courant est encore large ; il est vif et fécond.

On trouve alors dans la principauté un grand nombre d'artistes : peintres, sculpteurs ou graveurs, qui exercent leur profession avec succès et non sans talent. Parfois encore, ils arrivent à donner aux monuments publics un certain air de dignité, tout en y imprimant d'ailleurs le sceau d'un art maniéré. Et cet art, plante exotique bien étiolée, fait cependant épanouir des fleurs nombreuses, dont plusieurs sont loin d'être dépourvues de charme et de parfum.

Dans la première moitié du XVIII[e] siècle, la reconstruction d'un important édifice civil dont nous parlerons plus loin, fournit à tout un groupe d'artistes, l'occasion de consacrer leur pinceau à la décoration monumentale, telle qu'on l'entendait alors. La peinture fut également appelée à orner plusieurs salles du palais des princes-évêques. D'autres monuments de la ville déployaient encore une certaine splendeur extérieure : le toit de la cathédrale, jadis étincelant, devait être redoré ; les statues de la Sainte Vierge et de saint Jean, aux fontaines de Vinâve-d'Ile et de la rue Hors-

Château, le Christ du Pont-des-Arches, brillaient du même éclat. On ne construisait ni un pont, ni une porte sans les orner d'un crucifix ou de quelque statue, réservant ainsi une part à l'art, même dans les constructions d'utilité publique.

Vers le déclin du siècle, le prince Velbruck, reprenant une pensée de Jean-Théodore de Bavière, l'un de ses devanciers, chercha à encourager les arts et à leur procurer une sorte de renaissance, par les moyens qui paraissaient alors le mieux appropriés à la situation. En fondant la Société d'Emulation, et en créant sous les auspices de celle-ci une académie des beaux-arts, Velbruck facilita aux jeunes gens l'étude du dessin.

Il voulut aussi y joindre des expositions de peinture, les premières dans nos contrées, et le point de départ de ces salons périodiques qui ont pris depuis un si grand essor. Mais ces créations n'eurent qu'une existence éphémère. Le moyen employé était d'ailleurs insuffisant pour régénérer la peinture. Lorsque la décadence d'un art est aussi profonde, il faut en chercher la cause dans l'état de la société elle-même, et il n'est possible ni à un homme, ni à une institution d'y porter remède.

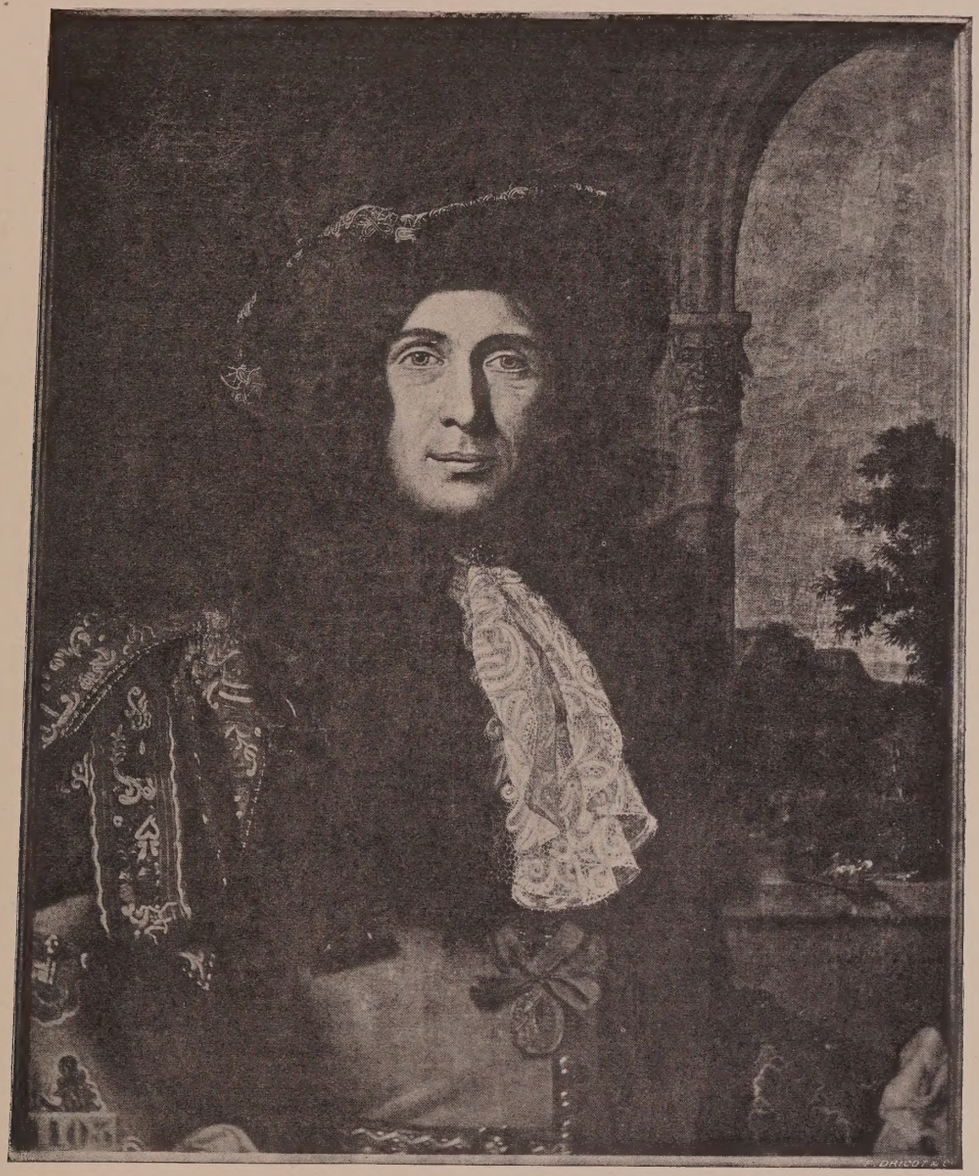
Nous avons dit que le nombre des artistes mosans au XVIII^e^ siècle, n'avait point diminué. En ce qui regarde la peinture, on peut même dire qu'ils furent alors plus nombreux que jamais. Mais beaucoup d'entre eux ne s'élevèrent pas au dessus d'une honnête médiocrité; d'autres, favorisés de la fortune, exercèrent leur art avec conscience, avec talent, mais ne surent point soustraire leur personnalité à l'empire qu'exerçait une mode tyrannique; sur d'autres artistes encore, nous ne possédons que des données fort incomplètes. Le plan de cet ouvrage ne se prêtant point à ce qui ne pourrait être qu'une sèche énumération de dates et d'œuvres, force nous est de borner notre étude aux artistes qui témoignèrent d'une originalité véritable et dont le nom mérite ainsi d'être placé en vedette.

Le premier des artistes auxquels il convient de nous arrêter, était né à Namur, place Sainte-Croix, le 7 novembre 1649. Il s'appelait Nicolas La Fabrique. Dès son enfance, il fit preuve d'un goût prononcé pour la peinture. Son père, cédant à ses instances, le mit en apprentissage chez un peintre namurois nommé Bouge, qui doit à cette seule circonstance d'avoir vu son nom échapper à l'oubli.

Bouge avait d'autres élèves. Deux d'entre eux s'étant mis un jour en tête d'entreprendre un voyage vers cette Italie qui attirait invinciblement les artistes, proposèrent à leur condisciple La Fabrique de prendre part à leur pèlerinage. Beaucoup plus jeune que ses amis, La Fabrique, qui d'ailleurs ne se rendait nullement compte, ni de la longueur, ni des difficultés du voyage, accepta sérieusement une proposition faite par plaisanterie. Il courut en informer son père, le priant de lui donner un peu de linge, une petite somme d'argent, ainsi que les provisions qui lui étaient nécessaires.

La famille de La Fabrique ne vit non plus qu'un enfantillage dans le projet

des élèves de Bouge, et pour donner une leçon à son fils, le père La Fabrique, feignant d'accéder au désir du jeune audacieux, eut soin de ne lui remettre qu'une



Nicolas La Fabrique, peint par lui-même.
(Collection de Madame de Peralta).

très faible somme d'argent. Tout joyeux, Nicolas vint rejoindre ses compagnons, qui avaient d'ailleurs promis au père de lui renvoyer son fils à l'une de leurs premières étapes. Ils voulurent, en effet, tenir parole. Mais les instances, la fermeté du jeune La Fabrique eurent raison de leur résistance. Les trois amis poursuivirent

ensemble leur route. Bientôt cependant, les deux compagnons de La Fabrique l'abandonnèrent : renonçant à la fois au voyage et à la carrière de l'art, ils prirent du service militaire. Resté seul et dénué de ressources, le jeune homme ne perdit pas courage. Il continua sa route et arriva enfin à Rome ; à force de démarches et de prières, il finit par y trouver un maître qui, en peu de temps, lui fit faire de remarquables progrès. La Fabrique sut alors se créer par son art des ressources suffisantes pour vivre, et il refusa même les secours que ses parents, inquiets, lui envoyèrent plus tard, lorsque de longues recherches leur eurent fait découvrir l'endroit où se trouvait leur fils.

A la suite de son séjour à Rome, La Fabrique accomplit divers voyages dont le détail nous échappe ; on sait seulement qu'il peignit, sans doute alors, le portrait de l'impératrice Marie-Thérèse, ainsi qu'un portrait de Louis XIV, que l'artiste laissa à ses enfants. L'empereur Léopold d'Autriche lui avait fait présent d'une médaille d'or à son effigie ; l'artiste s'en faisait gloire : exécutant son propre portrait, il a tenu à reproduire cette médaille suspendue à son cou.

Ce fut vers la fin du XVII^e^ siècle que La Fabrique vint se fixer à Liége ; il y épousa, le 2 décembre 1695, Agnès Frésart, de la paroisse Notre-Dame-aux-Fonts. De cette union sont issus sept enfants, qui tous reçurent le baptême dans cette même église. C'est aussi dans cette paroisse qu'après une vie laborieuse, La Fabrique est décédé le 26 janvier 1733. Il avait atteint l'âge de quatre-vingt-quatre ans. La Fabrique reçut la sépulture dans l'église Notre-Dame-aux-Fonts. On a relevé, à ce propos, cette particularité curieuse que les mentions des registres paroissiaux accolent à son nom la profession de marchand. Peut-être, grâce à sa femme, La Fabrique joignait-il à son art l'exercice d'un négoce.

L'artiste s'était formé une manière à lui, très achevée, souvent recherchée jusqu'à la minutie dans les détails et le modelé. Et ce grand fini de la plupart de ses toiles explique sans doute leur rareté. D'autre part, le dessin de La Fabrique manque d'ampleur et, souvent, de goût. Il n'a guère abordé de grandes compositions, se contentant de peindre des têtes isolées, des oiseaux, etc. Quoi qu'il en soit, ses travaux furent très estimés de son temps, et son biographe, Villenfagne, note que les princes eux-mêmes aimaient à orner leurs cabinets de ses tableaux. Les œuvres que nous avons citées plus haut, témoignent d'ailleurs qu'avant de se fixer à Liége, La Fabrique avait déjà dû acquérir une assez grande notoriété.

Parmi ses travaux qui nous sont demeurés inconnus, ses biographes signalent : Lucrèce, Saint François mourant, une Femme occupée à filer et un Homme tenant une coupe à la main. Florent Le Comte cite de son côté deux autres peintures : l'une représente la Tête d'un philosophe rieur, — un amateur de Paris l'acheta à un haut prix ; — l'autre appartenait à la couronne de France, et représentait une jolie personne tenant une coupe.

Nous avons mentionné plus haut le portrait du peintre, reproduit dans cet ouvrage. Il a fait partie de la collection du chanoine Hamal et appartient aujourd'hui à Madame de Peralta. La peinture de ce portrait, très achevé, est habile, quoique un peu sèche, comme l'est généralement le pinceau de l'artiste ; mais la touche est sûre et dénote un talent original.

Sur cette toile, qui porte la signature : *La Fabrique F. 1689*, l'auteur s'est représenté à peu près de face, revêtu d'un costume d'une réelle élégance, et coiffé d'un chapeau à plumes. Son visage est encadré d'une perruque, comme on en avait à l'époque de Louis XIV. Il porte au cou, ainsi que nous l'avons dit, le médaillon dont l'empereur Léopold d'Autriche lui avait fait présent. Le visage est d'une carnation pâle qui semble annoncer un tempérament bilieux, et le regard est fixe (1).

Le Musée de Liége renferme un tableau du maître, qui a aussi figuré jadis dans la collection Hamal : il représente Bacchus, couronné de pampres et de grappes de raisins, tenant des deux mains une cruche de belle dimension, dont il n'a certainement point laissé le contenu intact.

Une *Mater dolorosa*, provenant de la chapelle Saint-Maur, à Liége, se trouve maintenant en la possession de M. E. Brahy. C'est une peinture achevée à l'excès et froide de ton, mais assez juste comme modelé. L'ensemble a quelque chose d'étrange et d'original. C'est l'œuvre d'un artiste qui a foi en lui-même.

Enfin nous mentionnerons pour terminer, deux peintures appartenant à M. le comte Van den Steen de Jehay, et retraçant les traits de deux personnages grotesques, qui eurent sans doute leur heure de célébrité populaire du vivant de l'artiste ; ils portent les noms wallons de Mathi et de Cacaye. Ces deux pendants sont signés du monogramme *NF*.

De même que La Fabrique, c'est à Namur aussi que Juppin vit le jour. Il fut baptisé, le 25 novembre 1675, dans la paroisse Saint-Loup. Il compte au nombre des rares peintres mosans sur lesquels nous possédons des renseignements assez abondants et, fait intéressant à noter, c'est à l'un des neveux de l'artiste que nous en sommes redevables.

Jean-Baptiste était le fils unique de Pierre-Joseph Juppin, négociant, et de Marguerite Deterre. Les deux époux vivaient dans l'aisance, et prirent grand soin de l'éducation de leur fils. De bonne heure, celui-ci manifesta son goût pour les arts ; il reçut d'un peintre de sa ville natale les premières notions du dessin. Lorsque le maître n'eut plus rien à apprendre à son disciple, Juppin se rendit à Bruxelles, où il consacra plusieurs années à l'étude, puis, cédant à l'irrésistible courant, le jeune artiste voulut voir l'Italie, et achever son éducation artistique par l'étude des maîtres

(1) Sur ce portrait, voy. G. JORISSENNE, *Inventaire archéologique de l'ancien pays de Liége*, n° VI, dans *Chronique archéologique du pays de Liége*, t. II (1907), pp. 27-32.

et la contemplation d'une nature dont il avait entendu vanter les beautés grandioses. Cette fois encore, il ne rencontra aucune opposition chez ses parents, et leur fortune lui fournit les ressources nécessaires pour continuer ses études sans autre préoccupation que le développement de son talent.

Juppin travailla d'abord un an et demi à l'Académie de Rome ; ensuite il visita les cités les plus célèbres de la péninsule, entre autres Florence, Padoue, Modène, Bologne et Naples. Cette dernière ville surtout le charma par la grandeur des sites qui l'entourent. A cet attrait, il faut ajouter l'excellent accueil des membres de l'aristocratie et des seigneurs de la Cour, qui commandèrent à notre peintre plusieurs toiles importantes. Rien d'étonnant si l'artiste fit un séjour prolongé dans cette ville. Le Vésuve, à cette époque, avait de fréquentes éruptions; Juppin, servi à souhait, eut la chance d'assister, entre autres, à l'éruption particulièrement remarquable de 1712. Il chercha à fixer sur la toile les impressions de ce spectacle grandiose, dont il comptait bien tirer parti pour ses travaux.

L'artiste namurois, voyant ses peintures appréciées au point de lui assurer déjà une certaine réputation, prolongea son séjour en Italie. Finalement, ayant fait une ample moisson d'esquisses, et ayant enrichi son esprit de nombreux souvenirs, il reprit le chemin de sa patrie. Il avait alors trente-six ans.

Son père était décédé pendant sa longue absence ; la présence de l'artiste vint consoler sa vieille mère. Il la perdit à son tour, quelques années plus tard, et Juppin, demeuré seul, songea à fonder un foyer. Il épousa, en 1717, une jeune personne du nom de Thérèse-Philippine Lerousseau. Peu de temps après, les deux époux vinrent se fixer définitivement à Liége. C'est dans cette ville que naquit leur unique enfant : Jeanne-Thérèse.

L'amabilité du caractère du peintre et la nature de son talent lui gagnèrent bientôt de nombreux amis. En conséquence, les commandes affluèrent et, comme nous avons déjà eu l'occasion de le noter, Juppin introduisit dans les sanctuaires le genre décoratif des grands paysages historiques. Pour justifier la raison d'être de ces compositions dans les lieux saints, Juppin devait, comme nous l'avons dit, les étoffer de figurines rappelant des scènes de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Pour la peinture de ces personnages, l'artiste empruntait généralement soit le pinceau de Fisen, soit, plus souvent encore, celui de Plumier.

Les premières toiles exécutées par Juppin après son arrivée à Liége, lui furent commandées par le comte d'Oultremont, oncle du prince-évêque de ce nom, qui les destinait à la décoration de son château. Vinrent ensuite les peintures du chœur de l'église Saint-Denis, celles de l'église Saint-Martin-en-Mont et celles de la collégiale de Tongres. De son côté, le prince-évêque, Georges-Louis de Bergue, commanda à Juppin une série de toiles pour différentes destinations ; enfin, les seigneurs des Etats de Liége demandèrent à l'artiste quatre grandes peintures, destinées à orner

leur salle de réunion au palais épiscopal : Juppin exécuta quatre vues d'Italie ; l'une d'entre elles représentait une Éruption du Vésuve. Il y avait mis tout son savoir et les amateurs regardaient ces toiles comme les chefs-d'œuvre du peintre. Elles périrent malheureusement lors de l'incendie qui, en 1734, détruisit toute une aile du palais.

Outre les travaux que nous avons cités plus haut, Juppin exécuta encore un certain nombre de peintures pour les maisons religieuses de la principauté. C'est ainsi qu'il avait peint pour le chœur de l'église des Croisiers de Huy, une série de paysages historiques; en 1727, il exécuta, cette fois directement sur les murs, une suite de paysages, dans le chœur de l'église des Chartreux de Liége. Nous verrons plus loin que Juppin prit sa part de la décoration de l'hôtel communal de cette même ville. Enfin, en 1728, huit grands tableaux formant la tapisserie de la chambre du clergé, au palais de Liége, terminèrent la série des travaux importants de Juppin dans la capitale de la principauté.

L'année suivante, Juppin s'étant rendu à Namur pour revoir un de ses parents, Pierre-François Juppin, procureur du Conseil de la province, tomba malade peu de temps après son arrivée dans cette ville. Il y mourut pieusement le 5 septembre 1729, et fut inhumé le lendemain dans l'église collégiale Notre-Dame.

Pour juger les œuvres de Juppin, il convient de se replacer à l'époque où celui-ci vivait. En effet, le grand succès du peintre s'explique surtout parce qu'il était, d'une manière parfaite, l'homme de son temps.

Le paysage était alors traité dans un style et une tonalité convenus, dont il était, pour ainsi dire, impossible de s'écarter. Juppin se tint soigneusement dans les voies battues. Mais ce qui avait fait son succès le constitua précisément en défaveur à l'époque suivante.

Vers le milieu du XIX^{e} siècle, lorsque le style ogival eut été remis en honneur, les tapisseries de Juppin ne parurent plus supportables dans les églises. C'est alors qu'on vit disparaître les dernières d'entre elles, qui se trouvaient encore dans le chœur des anciennes collégiales Saint-Martin à Liége et Notre-Dame à Tongres.

Il convient cependant de le dire : ses toiles de petites dimensions ne méritent pas le discrédit qui a fait écarter les décorations de l'artiste, si peu en harmonie avec les austérités de l'architecture des monuments religieux, que souvent elles cachaient intentionnellement. En tout cas, on ne peut dénier à Juppin beaucoup d'imagination et une grande facilité de brosse.

Parmi ses petites toiles, signalons une esquisse d'une composition assez étendue, appartenant à M. Bidlot, à Liége, et un Repos de la fuite en Egypte, dont un des peintres Riga peignit les figures, et qui se trouve en la possession de M. E. Brahy, dans la même ville.

Paul-Joseph Delcloche était probablement né en 1716, dans la capitale de la

principauté liégeoise. Son père, Perpète Delcloche, peintre assez estimé, sur lequel nous ne possédons cependant aucun renseignement, lui apprit le dessin. Après cette première initiation, Paul-Joseph se rendit à Paris, auprès de l'un de ses parents, qui portait le même nom que son père, et qui était alors professeur à l'Académie de cette ville. Le jeune homme ne tarda pas à se distinguer et remporta un premier prix en 1725. Nous sommes mal renseignés sur les années que Delcloche passa à Paris. Il y aurait, paraît-il, été pendant quelque temps, l'élève de Lancret. Il est, en tout cas, hors de doute qu'au cours de sa vie, Delcloche retourna à plusieurs reprises dans la capitale de la France. C'est très probablement dans cette ville que l'artiste fut mis en relations suivies avec Maximilien-Jean-François de Horion, son compatriote. Celui-ci avait passé plusieurs années dans la résidence du roi de France, en qualité d'ambassadeur du prince de Liége ; en 1744, il fut revêtu de la dignité de grand-prévôt et appelé aux fonctions de chancelier du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière. Comme nous le verrons, la liaison de Delcloche avec ce personnage, et surtout avec le frère de celui-ci, le grand-mayeur Gérard-Assuère-Louis, comte de Horion, exerça une influence considérable sur la carrière de l'artiste. Delcloche vint se fixer à Liége vers 1740. Déjà alors, il jouissait d'une honorable notoriété, qui se transforma en réputation lorsque le maréchal Maurice de Saxe lui eut commandé deux toiles importantes, représentant l'une, la Bataille de Rocour (11 octobre 1746) et l'autre, la Bataille de Laeffelt (2 juillet 1747). Ces peintures achevées, Delcloche se rendit auprès du maréchal pour les lui présenter. Accueilli de la manière la plus gracieuse, l'artiste fut généreusement rémunéré.

Pendant plusieurs années, l'activité du peintre fut ensuite absorbée par les travaux qu'il exécuta au château de Colonster, dominant, à peu de distance de Liége, l'un des sites les plus riants de la vallée de l'Ourthe. Le grand-mayeur de Horion venait de reconstruire cette superbe résidence. C'était l'époque où, sous l'influence des idées françaises, l'aspect extérieur des habitations mosanes et leur ameublement se modifiaient d'une manière complète. Dans la somptueuse demeure du comte de Horion, cette évolution fut particulièrement sensible Le grand-mayeur avait, en effet, lui aussi, vécu plusieurs années au sein de la société, aussi spirituelle que frivole, de Paris. Son esprit s'était imprégné des idées philosophiques qui avaient cours dans ce milieu, au point qu'il favorisait la création dans la principauté, d'une publication servant d'organe aux doctrines des encyclopédistes. De son côté, Delcloche, grâce à ses antécédents, était imbu du même esprit. Il semblait donc l'artiste prédestiné pour un tel Mécène. Quoi d'étonnant à ce qu'il demeurât durant plusieurs années, non seulement le peintre en titre, mais encore le commensal et l'ami du châtelain ? Son pinceau décora plusieurs salons et même différentes pièces de l'étage du château réédifié. De plus, de nombreux tableaux

meublants dont il était l'auteur, furent disposés dans les corridors et dans les appartements de cette demeure seigneuriale.

Il y a une quinzaine d'années encore, il ne s'y trouvait pas moins de vingt-quatre tableaux du peintre.

Dans l'une des salles le plus richement décorées du rez-de-chaussée, et qui est celle dont les peintures donnent peut-être la note la plus vivante du talent de l'artiste, se trouvaient trois panneaux, où l'on voyait représentés les plaisirs de la vie en plein air d'une société galante : le repas sur l'herbe, le retour de la chasse et la réunion joyeuse de seigneurs et de dames prenant des rafraîchissements, au bord d'une fontaine, au fond d'un jardin fleuri confinant à un parc ombreux. Une de ces toiles porte la signature : *Delcloche pinxit, invenit 1742*. Les dessus des portes, au nombre de trois également, représentent des chiens de chasse aux prises avec des fauves. Les dessus de porte d'un autre salon étaient décorés de ces sujets mythologiques tant en faveur alors : Vénus surveillant l'amour occupé à aiguiser ses flèches, et Pomone accompagnée d'un génie ailé qui se désaltère à une amphore.

Dans la bibliothèque, on trouvait des grisailles représentant les sciences, les arts, l'architecture, la peinture, la musique et la poésie, sous les traits de petits génies enfantins, de « putti », comme disent les Italiens.

La porte de la bibliothèque s'ouvrait sur un boudoir orné avec une recherche, une préciosité, un raffinement de style supérieurs encore. Le panneau qui surmontait la porte, offrait, dans un cadre fouillé avec l'élégance et la délicatesse qui caractérisent à cette époque la sculpture ornementale liégeoise, l'image très peu pudique d'une Léda. Ce petit sanctuaire du sybaritisme, décoré de peintures aux teintes rosées et vert tendre, et qui semblait consacré aux rêveries de la volupté, reflétait bien l'esprit et le goût de ce temps, dont le comte de Horion était, comme nous l'avons vu, l'un des représentants les plus accomplis.

La même main qui avait achevé et orné l'écrin, fut aussi chargée d'exécuter les œuvres d'art qui devaient le garnir : de quelque côté qu'on portât ses pas dans le château, on rencontrait des tableaux de chevalet où le pinceau de l'artiste s'était donné libre carrière, en traitant les genres les plus divers, dans les dimensions et sous les inspirations les plus variées. Portraits, natures mortes, fleurs et fruits, scènes de genre, animaux étudiés dans les ménageries, trophées de chasse, tout convenait à ce pinceau plus alerte que distingué, mais que l'artiste savait cependant châtier lorsqu'il s'agissait de sujets empruntés à la Bible et aux Evangiles.

Parmi les toiles qui garnissaient ainsi le château de Colonster, nous citerons le portrait de Joseph-Clément de Bavière, prince-évêque de Liége ; deux tableaux de chevalet, traités avec soin et assez étudiés, représentant le Retour de l'enfant prodigue et Job sur son fumier ; un lion au repos ; deux léopards ; un tableau de nature morte représentant trois poissons et quelques écrevisses, et enfin les portraits de membres

de la famille du comte de Horion. Dans cette dernière toile, les figures, vues jusqu'aux genoux, sont de grandeur naturelle ; la peinture est d'un pinceau habile et le coloris d'une palette un peu exubérante, d'ailleurs habituelle à l'artiste. Le dessin est plus soigné que d'ordinaire, notamment dans les mains. Bref, en général, on s'aperçoit que l'œuvre a été traitée avec prédilection. Elle porte la signature : *Delcloche junior, pinxit et invenit.* L'artiste a fait, à plusieurs reprises, suivre son nom de cet adjectif : *junior*, sans doute pour se distinguer soit de son père, soit plutôt de son parent Perpète Delcloche.

En 1753, le prince-évêque Jean-Théodore de Bavière nomma Delcloche son peintre officiel et lui octroya le titre de conseiller aulique. Il l'employa à décorer son palais. L'artiste y trouva une nouvelle occasion de déployer la souplesse de son talent. Entre autres nombreux ouvrages exécutés pour son protecteur, il peignit le portrait équestre du prince accompagné des dames et des seigneurs de sa cour, ainsi qu'un Saint Georges, destiné à la chapelle de Jean-Théodore. Villenfagne dit du portrait qu'il fit « beaucoup d'honneur » à l'artiste.

On doit aussi à Delcloche des dessus de porte et des tapisseries pour la salle des séances des Etats de Liége. L'une des salles du palais des princes-évêques, où se réunissait cette assemblée, a conservé quatre dessus de porte dus au pinceau de l'artiste. Les divers genres de poésie y sont représentés avec leurs attributs spéciaux. Ce sont des allégories traitées d'une manière assez sommaire, dans le style décoratif conventionnel du temps. L'une de ces peintures est signée : *Delcloche p.* Il se trouve en outre au palais de Liége, un portrait de femme vêtue en chasseresse, tenant un fusil et caressant un chien. Ce portrait était jadis encastré dans la cheminée d'une des salles de l'édifice ; assez largement peint, il est de tout point dans la manière de notre artiste. La tradition veut y voir le portrait de Madame de Graillet, avec laquelle le prince Velbruck aurait eu des relations avant de monter sur le trône de la principauté et de s'engager dans les ordres. Il convient toutefois de noter que Delcloche n'existait plus à l'époque de l'élection de Velbruck.

Jusqu'ici nous avons vu Delcloche travaillant pour les palais et les châteaux ; il semble cependant qu'il ait fourni aussi sa contribution à la décoration des maisons particulières. On voyait jadis à l'ancien Hôtel de Hollande des dessus de porte, parmi lesquels se trouvait un panneau, aujourd'hui détaché, portant la signature de l'artiste, avec une inscription indiquant le sujet de la peinture, emprunté à l'histoire romaine. L'une des meilleures œuvres de Delcloche forme la tapisserie d'un salon de la maison appartenant à M. Bouvy, rue des Ecoliers, à Liége. Cette décoration, dans laquelle le peintre a fait entrer un bon nombre de figures de grandeur naturelle, symbolise les quatre saisons, sous la forme des divertissements propres à chacune d'entre elles. Ces peintures, d'une couleur vigoureuse et bien entendue, sont traitées avec aplomb et avec un bon sentiment de l'effet décoratif. Elles sont signées et

datées : *Delcloche junior pinxit et invenit 1741*, et cette date est la plus ancienne que l'on ait rencontrée sur une peinture de notre artiste.

Nous avons fait entendre plus haut que Delcloche cultiva également la peinture religieuse. Les églises de Liége reçurent plusieurs toiles de lui. Il exécuta entre autres un tableau d'autel dans une chapelle de l'église des Dominicains. Il signa encore deux grandes compositions, représentant le Martyre de saint Jacques le Mineur assommé par un bourreau, et le roi Totila rendant hommage à saint Benoît. Ces toiles furent placées dans le chœur de l'abbatiale Saint-Jacques, où elles formaient un ensemble décoratif avec deux toiles de même dimension, peintes par J.-B. Coclers en 1750.

Delcloche avait formé une collection de tableaux. La *Gazette de Liége* en annonça la mise en vente le 6 avril 1759, l'année même de la mort du peintre. La même feuille renouvela l'annonce dix ans plus tard. La vente n'eut lieu, en réalité, que le 16 mai 1770. Un certain nombre de peintures de l'artiste, demeurées dans son atelier, furent vendues à cette même occasion.

« Les ouvrages de Delcloche », a écrit Villenfagne, « sont très-spirituels ; plusieurs de ses petits tableaux, entre autres ses attaques ou batailles, étincèlent de vivacité ; ses grands tableaux n'ont pas le même avantage ; ce peintre a négligé la partie du coloris : s'il avoit voulu s'y adonner, il se seroit acquis beaucoup plus de célébrité » (1).

C'est de nouveau dans la province actuelle de Namur, dans l'antique cité de Dinant, que nous devons aller chercher le berceau de l'artiste dont nous avons maintenant à retracer la carrière : il s'agit de Pierre-Joseph Lion (2).

Chose curieuse ! Voici un artiste, doué de qualités heureuses, auquel, pendant quelque temps, du moins, la fortune a souri et qui, malgré ses succès, ne semble cependant pas avoir atteint au renom qu'il méritait. Il y a peu d'années encore, il était presque inconnu dans sa propre patrie, et l'oubli s'était étendu sur lui dans ces grands centres mêmes où, du vivant de l'artiste, ses travaux furent, à juste titre, recherchés et estimés. Sans doute, il faut attribuer en grande partie ce fait à la vie nomade du peintre ; mais peut-être faut-il aussi y voir une conséquence du dédain qu'eut l'artiste pour ces petits moyens, qui souvent sont d'un puissant secours à l'homme désireux de s'imposer à la notoriété.

Lion vit donc le jour à Dinant ; il naquit dans la paroisse Notre-Dame, le 7 mai 1729. Son père, Henri-Gislain Lion, avait épousé Adélaïde Golinvaux. Il appartenait à une ancienne et honorable famille dinantaise, dont il faudrait peut-

(1) *Mélanges de littérature et d'histoire,* Liége, F.-J. Desoer, 1788, p. 140.

(2) Sur cet artiste, voy. Edouard Maréchal, *L'œuvre de Pierre-Joseph Lion, peintre dinantais (1729-1809), en Autriche et en France* dans *Leodium*, t. VII (1908), pp. 18-23.

être chercher l'origine à Liége même, et dans laquelle la profession notariale était quasi héréditaire. On ne possède guère de renseignements sur la jeunesse de notre artiste, mais il ne paraît pas cependant que les actes authentiques aient eu pour lui beaucoup d'attraits.

Toujours est-il qu'il se rendit de bonne heure à Liége, où il reçut les premières leçons de dessin, et où se manifestèrent promptement ses heureuses aptitudes. Il poursuivit ensuite ses études à Paris, dans l'atelier du peintre Vien le Vieux, alors dans tout l'éclat d'une véritable célébrité. Combien de temps Lion demeura-t-il auprès de ce maître ? On l'ignore, mais on sait qu'en le quittant, notre artiste se rendit à Anvers. Quoi qu'il en soit, c'est à Paris que son talent avait reçu l'empreinte qui le marqua d'une manière définitive. Ses peintures et ses pastels accusèrent toujours des affinités avec l'école française de la seconde moitié du XVIII[e] siècle.

Après avoir quitté Anvers, Lion passa successivement dans différentes capitales de l'Europe, pour y exercer ses talents de portraitiste, qui étaient remarquables. C'est ainsi que nous le trouvons à Londres, à Paris, à Vienne et à Bruxelles.

Les renseignements que nous possédons sur la carrière de l'artiste ne permettent point de déterminer le laps de temps qu'il passa dans ces différentes villes. Il est, en tout cas, certain qu'entretemps, Lion n'en reparut pas moins à diverses reprises dans son pays natal ; les portraits qu'il y a laissés et dont plusieurs portent une date, peuvent fournir des indications à cet égard.

A Vienne, où il séjourna du 6 juin 1760 à l'année 1768, Lion fut nommé peintre particulier du cabinet de Marie-Thérèse, et peintre ordinaire de l'empereur Joseph II. C'est à juste titre qu'il fut appelé à cette dernière charge, car il avait fait du souverain une étude particulière. On cite de lui un bon nombre de portraits, notamment un portrait équestre du prince, qui passe pour le chef-d'œuvre de l'artiste. Sa famille a conservé deux portraits de l'empereur, exécutés au pastel, et qui sont probablement des esquisses des portraits officiels commandés à Lion.

Celui-ci avait également peint plusieurs portraits de Marie-Thérèse. Deux portraits en pied, de grandeur naturelle, de Marie-Thérèse et de Joseph II, conservés au Musée d'Ypres, permettent d'apprécier le peintre dans son rôle de portraitiste. Datés l'un et l'autre de 1784, ils portent avec la signature de Lion, le mot : *Viennæ*. A cette époque l'impératrice avait cessé de vivre ; son peintre avait donc travaillé de souvenir ou reproduit quelque effigie antérieure.

On comprend qu'ayant réussi les portraits des souverains, l'artiste n'ait pas eu longtemps à attendre la clientèle des personnages les plus en vue de la Cour de Vienne. Une liste de ses travaux, dressée par lui-même, nous le montre faisant poser devant son chevalet, outre les membres de la famille impériale, les représentants de la plus fière noblesse de l'empire : les Kinsky, les Poniatowsky et bien d'autres encore, qui ne le cédaient en rien à ceux-ci.

Les portraits de Lion étaient payés à un prix assez considérable pour l'époque. C'est ainsi, par exemple, qu'en 1760, l'artiste toucha une somme de 700 florins pour un portrait en pied de l'impératrice.

A Londres aussi, où il vécut quelque temps, il s'était formé une clientèle distinguée.

Très habile pastelliste, Lion adoptait volontiers ce genre de peinture pour les portraits en buste qu'on lui commandait fréquemment. Parmi les œuvres de cette catégorie, il y a lieu de citer le portrait de Jacques Heusquin, prieur des Croisiers de Liége, signé et daté de l'année 1756, et qui appartient à M. G. Van Zuylen, de Liége. Levant la tête, le sourire sur les lèvres, le religieux semble entrer en conversation avec le spectateur. Heusquin est revêtu du costume de son ordre ; sa chevelure abondante encadre un front intelligent et développé. Ce portrait, très vivant, simple et vrai dans le coloris, d'un modelé large et sûr, est un bon exemple de la manière du maître, et se rapproche des œuvres des meilleurs pastellistes français du XVIII^e^ siècle.

En 1777, Lion alla travailler au château de Sorinne, près de sa ville natale. Il y exécuta trois portraits de membres de la famille de Villenfagne, propriétaire de ce château, parmi lesquels le portrait du châtelain, Jean-Ignace de Villenfagne, ancien bourgmestre de Liége, décédé en 1789, et celui de son épouse, Suzanne Milioni.

D'autre part, il existe au château de Bassines, appartenant à M. le comte Van den Steen de Jehay, un très joli portrait au pastel du comte Maximilien-Jean-François de Horion, le chancelier de Jean-Théodore de Bavière, dont nous avons eu à nous occuper en étudiant la vie de Delcloche. Le prélat est représenté en buste, de grandeur naturelle. La physionomie est celle d'un homme de cour plutôt que celle d'un prêtre ; l'expression est enjouée et aimable, plus mondaine que méditative.

Lion ne cultivait pas seulement le portrait : la liste de ses travaux mentionne, entre autres, une série de vingt paysages au pastel, exécutés pour les appartements particuliers de Marie-Thérèse, et qui furent payés à l'artiste 4160 florins, soit environ 10.000 francs de notre monnaie. A Vienne encore, Lion doit avoir peint un Saint Jérôme, destiné à la ville de Gand, mais dont on ne trouve plus de trace.

Après être resté longtemps éloigné de son pays, Lion, vers la fin de sa carrière, alla se fixer à Bruxelles. Mais, contrairement à l'assertion de plusieurs de ses biographes, ce ne fut pas dans cette ville qu'il mourut : ce fut en réalité dans sa ville natale, où il était revenu, dépouillé, à la suite d'événements restés inconnus, de la fortune acquise par son travail ; Lion y décéda le 1^er^ septembre 1809.

L'article nécrologique que la *Gazette de Liége* consacra à l'artiste, le 23 septembre 1809, le qualifie de peintre et d'architecte. Dans les cartons de croquis, de dessins et d'études, conservés par la famille de l'artiste, se trouvent en effet un certain nombre de croquis et de plans de constructions d'ordre secondaire. Il est donc hors de doute que Lion s'est occupé d'architecture.

Dans l'ensemble de ses travaux transparaît un véritable tempérament d'artiste : nous entendons cette poursuite de l'idéal, inconnue des peintres qui n'ont cultivé que le côté professionnel de leur art. Dans ses nombreux portraits, par exemple, il cherche à saisir le caractère et la personnalité du modèle qu'il a devant les yeux, tout en s'attachant d'ailleurs à en rendre le côté humain et aimable.

Un de ses descendants a conservé deux petits portraits à l'aquarelle, d'une grande fermeté d'accent, dont l'un passe pour reproduire les traits de l'artiste lui-même. Cette tradition de famille est très acceptable : le portrait, d'une grande intelligence physionomique, offre par l'attitude et par la manière dont il est éclairé, tous les caractères d'une tête étudiée dans le miroir.

Lion eut le mérite d'être le premier maître de Paul Noël, de Waulsort, dont la vie sortirait du cadre de cette étude.

La Fabrique, Juppin, Delcloche, Lion, tels sont, avons-nous dit, les artistes mosans les plus marquants durant la période que nous étudions dans ce chapitre. Mais à côté de ces maîtres, ou si l'on veut au dessous d'eux, il convient de ménager une place à cette phalange d'artistes auxquels la reconstruction de l'hôtel de ville de Liége procura l'occasion d'exercer leurs talents.

L'antique Violette, la maison communale liégeoise, avait péri avec tout un quartier de la ville, dans l'incendie allumé, au mois de juin 1691, par le bombardement du marquis de Boufflers. Ce fut le 14 août 1714 que l'on plaça la première pierre de l'édifice destiné à remplacer celui qui avait disparu. Quatre ans plus tard, le 25 juin 1718, les magistrats prirent solennellement possession du nouvel hôtel de ville. Au fronton de la façade principale, on voyait des figures de grandeur naturelle, symbolisant la Religion et la Justice, soutenant le buste de saint Lambert, le patron de la ville et du pays. Au balcon figuraient les armes de la cité et celles des bourgmestres qui avaient présidé à la reconstruction, sculptées, peintes de leurs émaux et dorées. Cette décoration de la façade, dont les pleins apparaissaient en briques rouges, contrastant avec la pierre de taille de l'encadrement des baies, communiquait à l'ensemble une polychromie agréable, qui a malheureusement disparu.

Pendant près d'un quart de siècle, l'ornementation intérieure de cet édifice occupa l'activité des meilleurs artistes de la principauté ; pendant près d'un quart de siècle, on les y trouve sculptant des cariatides ; peignant des tableaux d'autel pour la chapelle, des tapisseries, des plafonds, le portrait des princes-évêques ; exécutant, en un mot, tous les détails d'une décoration luxueuse et soignée. Les comptes communaux de la cité nous ont conservé bon nombre de mentions relatives à ces ouvrages, dont la plupart ne sont malheureusement pas parvenus jusqu'à nous. C'est ainsi que l'on trouve dans ces comptes, à l'année 1722-1723, la mention d'un travail exécuté par Juppin pour une salle de l'étage de l'hôtel de ville, et qui lui fut payé 500 florins. Il

s'agissait surtout de paysages, car en 1725-1726, le peintre Edmond Plumier reçut 800 florins pour les figurines dont il avait étoffé les paysages de son confrère. A diverses reprises, le nom d'Edmond Plumier revient dans la liste des payements alloués à nos artistes. En 1719-1720, il avait déjà reçu 500 florins pour une peinture exécutée au plafond de la chambre du Conseil ; en 1721-1722, un tableau destiné à la cheminée d'une des salles de l'étage lui est compté 750 florins, et en 1724-1725, il reproduit les traits du prince-évêque, ce qui lui vaut encore une somme de 320 florins. Plusieurs des peintures de Plumier existent encore à l'hôtel de ville, notamment le tableau ornant la cheminée de la salle qui est aujourd'hui le cabinet du bourgmestre, ainsi que les trois médaillons servant de dessus de porte dans cette même pièce.

En 1733, en 1740-1741 et en 1756-1757, nous trouvons une série de mentions relatives à des sommes payées à l'un des peintres de la famille Coclers.

Jean Delloye, qui mourut le 12 novembre 1739, participa également à la décoration de l'hôtel de ville ; il y exécuta, nous apprend Saumery, des peintures « dans le goût oriental et chinois ». Nous savons d'autre part, qu'en 1725-1726, il reçut 224 florins pour trois paysages destinés au vestibule de l'étage.

Lambert Dumoulin est mentionné comme ayant reçu, en 1727-1728, 110 florins pour un « tableau de cheminée ». Mais il eut à exécuter des œuvres plus importantes: dans une salle de l'étage de l'hôtel de ville, les murs, le dessus de la cheminée et des portes sont actuellement encore décorés de compositions mythologiques dues à l'artiste, tandis que les paysages où les personnages se meuvent, paraissent avoir été peints par Juppin.

Le plafond de la grande salle, — qui est actuellement la salle des mariages, — a reçu une composition allégorique d'un heureux effet décoratif, due au peintre Jean Riga, qui orna également de la représentation des vertus théologales, le plafond de la salle qui sert aujourd'hui aux réunions du Conseil communal. Ces peintures,— les plus importantes qui aient décoré l'hôtel de ville, — présentent un coloris harmonieux, assez brillant et pas trop conventionnel. Pour cette décoration et pour les autres peintures qu'il exécuta au plafond du vestibule de l'étage, l'artiste reçut, de l'année 1717-1718 à l'année 1719-1720, une somme de 1500 florins.

Arnold Smitsen a dû à la décoration d'une salle de l'hôtel de ville de voir son nom échapper à l'oubli. Il s'agit de la salle affectée aujourd'hui aux réunions des commissions, et dont l'ornementation, entièrement due au peintre, consiste dans une tapisserie composée de sept grands panneaux, de trois dessus de porte de forme ovale, et d'un panneau décorant le dessus de la cheminée. Smitsen, qui était animalier et ne peignait guère que la nature morte, est resté fidèle à lui-même en ne représentant dans cette tapisserie que des sujets de chasse, des trophées cynégétiques et du gibier mort. Plusieurs de ces peintures portent la date de 1721. Mais dès 1717-1718, le nom de l'artiste figure dans les comptes de la cité, suivi de la mention

d'une somme de 683 florins, qui lui fut payée, sans doute, anticipativement, pour le travail dont nous venons de parler.

S'il faut en juger pas les sommes portées aux comptes de la cité, de tous les peintres employés à la décoration de l'hôtel de ville, Jean-Louis Counet aurait obtenu la rémunération la plus forte. Cependant les renseignements biographiques que l'on possède sur cet artiste sont extrêmement rares. Dans les peintures de la grande salle, pour laquelle lui fut payée, en 1717-1718 et en 1718-1719, une somme de 2000 florins, l'artiste avait traité deux sujets importants tirés de l'histoire de la principauté : la Translation du corps de saint Lambert et la Reddition du château de Bouillon. Ces compositions ont disparu, mais la salle qu'elles décoraient a conservé des dessus de porte dus au même artiste et ornés de figures allégoriques. Outre la somme mentionnée plus haut, Counet reçut encore, en 1719-1720, 340 florins, en payement de la décoration du plafond de la « chambre de MM. les commissaires ».

La simple nomenclature de ces travaux suffit à témoigner de l'appui que le Conseil de la Cité accordait aux artistes, et à montrer comment les œuvres d'art paraissaient le complément nécessaire des édifices où se déroulaient les actes de la vie publique de nos ancêtres.

CHAPITRE VIII

Les peintres mosans de la fin du XVIII^e siècle. — Nicolas-Henri-Joseph de Fassin. — Pierre de Lovinfosse. — Léonard Defrance.

LES trois peintres dont les noms sont inscrits en tête de ce chapitre et dont nous avons maintenant à retracer la carrière, subirent les mêmes influences que les artistes qui les avaient précédés. Comme ceux-ci, deux de ces peintres accomplirent l'indispensable voyage en Italie, et si les renseignements sur les années d'apprentissage de Lovinfosse ne faisaient totalement défaut, nous aurions aussi sans doute à le suivre dans son pèlerinage à la terre classique des arts. Mais on sait combien, depuis longtemps, l'art italien était déchu de son ancienne splendeur. Sa décadence ne faisait que s'accentuer en cette fin du XVIII^e siècle, et au contact de cet art affadi, les artistes mosans ne pouvaient qu'achever de perdre leur originalité native. Pour leur rendre justice, il convient donc de les apprécier en tenant compte des idées de l'époque et des goûts qui dominaient alors.

Le plus ancien de ces trois artistes, Nicolas-Henri-Joseph de Fassin, né à Liége, fut baptisé le 20 avril 1728. Il appartenait à une famille patricienne ; son père, doté du titre de chevalier, avait été échevin de la souveraine justice du pays de Liége, bourgmestre de la ville et premier ministre du prince Georges-Louis de Berghes. Il destinait son fils à la magistrature, et rêvait sans doute de l'avoir pour successeur au sein du tribunal des échevins. Le jeune homme fit donc ses humanités ; quoique doué d'une mémoire heureuse et d'une vive intelligence, le jeune collégien fit bientôt preuve de beaucoup plus de goût pour le dessin des chevaux, des moutons et des ânes que pour l'étude des classiques. Son père lui permit de passer ses heures de loisir chez l'un des Coclers, pour y apprendre le dessin, mais ce ne fut cependant qu'après un long détour que Fassin devait s'engager dans la voie vers laquelle l'entraînait dès lors une véritable vocation.

En effet, à l'âge de vingt ans, il partit pour Paris. C'était l'époque de la guerre de Sept Ans. L'esprit aventureux du jeune homme le porta vers la carrière des armes

et il s'engagea, comme officier, chez les mousquetaires gris du roi de France. Quelques années plus tard, en 1754, il quitta ce corps pour organiser une compagnie dans le régiment de cavalerie que le maréchal de Belle-Isle créa après son entrée au ministère. Certaines difficultés, dont il sortit d'ailleurs à son honneur, dégoûtèrent Fassin du service et, la paix survenant, il donna sa démission et rentra au pays.

A Liége, Fassin reprit ses études de prédilection et s'adonna entièrement à la peinture. Bientôt, il se rendit à Anvers, attiré par les nombreux chefs-d'œuvre qui se trouvent dans cette ville. La vue des grands maîtres de l'école flamande lui fit de mieux en mieux comprendre l'insuffisance de son éducation artistique. Son père étant décédé en 1766 et les biens de la famille devant échoir à son frère aîné, Fassin, alors âgé de 38 ans, se vit dans l'obligation de demander à l'art, qu'il avait considéré jusqu'alors comme un agréable délassement, les ressources nécessaires à une vie indépendante.

Pendant plusieurs années, il dessina sans se lasser, suivant assidûment les leçons de l'Académie d'Anvers, tout en continuant à étudier ses maîtres favoris. A quarante ans, se jugeant suffisamment préparé, Fassin partit pour l'Italie ; il séjourna à Rome et à Naples pour y copier les chefs-d'œuvre des peintres italiens ; puis il se mit à parcourir les plus beaux sites de la Savoie et de la Suisse, afin de se pénétrer des beautés grandioses que la nature a prodiguées à ces contrées.

Au cours de ces voyages, Fassin exécuta un grand nombre d'études et noua d'agréables relations. Désireux de se reposer de ses pérégrinations, il se fixa pour quelque temps à Genève. C'est de son séjour en cette ville que datent les débuts de sa réputation comme peintre d'animaux et comme paysagiste. Les amis des arts et notamment M. de Tronchin que nous avons déjà eu l'occasion de citer, accueillirent l'artiste avec une faveur marquée. Ce M. de Tronchin possédait une belle collection de tableaux, qui fut plus tard vendue à l'impératrice de Russie. Pendant plus d'un an, Fassin copia les meilleures toiles de Both et de Berghem qui ornaient cette galerie, et l'étude qu'il fit de ces deux maîtres exerça une influence décisive sur le développement de son talent.

Au cours de son séjour à Genève, l'artiste peignit à l'intention de Catherine, l'impératrice de Russie, un paysage dont cette souveraine fut, dit-on, si charmée qu'elle remercia Fassin par une lettre autographe et lui témoigna sa reconnaissance par l'envoi d'une tabatière en or enrichie de brillants.

Se trouvant dans le voisinage du château de Ferney, Fassin alla visiter Voltaire. Le philosophe fit grand accueil à l'artiste, lui permettant même d'exécuter son portrait. Cette petite toile existe encore, et si l'œuvre rend témoignage de la laideur proverbiale du patriarche de Ferney, elle est, en tout cas, peinte de manière à ne pas laisser de doute sur le manque de disposition de l'artiste pour le portrait.

Fassin dut revenir avec bonheur aux paysages accidentés des Alpes et des

Apennins : il retrouvait sa vraie vocation en se remettant à peindre les animaux inoffensifs qui pâturent l'herbe des gorges profondes et des vallées ombreuses.

L'artiste retourna à Rome, alla ensuite séjourner pendant quelques mois à Marseille ; puis, passant de nouveau par Genève, s'arrêta en Savoie pour y continuer ses études de paysages. En 1770, Fassin éprouva le désir de revoir les parents qu'il avait encore à Liége : il y revint donc ; peu après, il alla, pendant quelque temps, demeurer à Bruxelles et à Anvers.

Une réputation flatteuse et d'ailleurs méritée, avait précédé Fassin dans sa patrie : artistes et amateurs l'accueillirent avec empressement. Fassin se mit assidûment au travail et, comme il avait le pinceau aussi complaisant qu'alerte, il exécuta un grand nombre de tableaux.

Antérieurement à son départ pour l'Italie, Fassin avait fait la connaissance du peintre Defrance dont il sera question plus loin. De retour à Liége, Fassin renoua ces relations qui se transformèrent en amitié. Les deux artistes, reprenant une idée caressée par plusieurs princes-évêques, conçurent alors le projet de fonder à Liége une Académie de dessin, de peinture et de sculpture.

Ils soumirent leur plan au prince Velbruck qui non seulement l'agréa, mais fit encore les frais de la nouvelle école, en y affectant une partie des biens des Pères Jésuites dont l'Ordre venait d'être supprimé. A la suite d'un concours, Defrance fut appelé à diriger la nouvelle Académie.

Peu après la création de cet établissement, Fassin, attiré par les agréments de Spa et par les beautés naturelles qui en font le charme, alla s'établir dans cette localité. Les étrangers de distinction de passage dans cette ville d'eau, étaient heureux d'entrer en relation avec l'artiste et d'emporter, à leur départ, quelques-uns de ses tableaux. C'est ainsi que de Kaunitz, le ministre de Joseph II, obtint l'une des meilleures toiles de Fassin et s'en montra fort reconnaissant.

La révolution liégeoise vint surprendre l'artiste en pleine jouissance de cette vie douce et laborieuse. A l'arrivée des troupes françaises, on se souvint que Fassin avait été homme de guerre : le commandement de la milice locale lui fut confié. L'ancien capitaine des mousquetaires du roi de France sut maintenir l'ordre et la discipline dans le bourg de Spa. Mais si la chose publique y gagna, l'art ne pouvait qu'y perdre ; car de pareils soins devaient nécessairement enrayer l'activité de notre artiste.

L'ancien pays de Liége ayant été réuni à la France et Spa ne recevant plus la visite de la société élégante qui le fréquentait naguère, Fassin se replia définitivement sur sa ville natale. Il y reprit avec ardeur ses pinceaux, et ses meilleures productions datent de cette dernière période de sa vie ; c'est le cas, notamment, pour les tableaux les plus importants qui nous aient été conservés de l'artiste et qui nous donnent le mieux la mesure de son talent. Ces quatre tableaux représentent les

quatre points du jour : le Matin, le Milieu du jour, le Soir et la Nuit. Ils furent peints par Fassin pour son ami Pierre Henkart, qui les paya cinquante louis chacun. Ils portent les dates de 1797, 1798 et 1802. Tous les quatre appartiennent aujourd'hui à M. l'architecte Fernand Lohest. Une autre toile, qui fut également jadis en la possession de l'avocat Henkart et qui représente un site emprunté aux côtes de l'Italie, figure maintenant au Musée de Liége. Citons encore deux paysages avec animaux, formant pendant, dont l'un surtout, — reproduit dans cet ouvrage, — d'un coloris chaud, est peint grassement. Tous deux ont fait partie de la collection de M. O. Desoer.

Doué de beaucoup d'esprit, recherché pour sa conversation enjouée et pour sa bienveillance courtoise, sachant conter avec finesse les anecdotes de sa vie militaire, Fassin vit se former autour de lui une espèce de cour, et les nombreuses amitiés qu'il s'était acquises lui demeurèrent fidèles jusqu'aux derniers jours de sa verte vieillesse. Son talent n'était pas moins apprécié que son caractère. Tous les amateurs liégeois de cette époque, Pierre Henkart, que nous avons déjà cité, Charles Desoer, le chanoine Hamal, Simonon, Digneffe et d'autres encore, ornèrent leurs salons des peintures de Fassin. Cette faveur était méritée. Fassin avait un talent, aujourd'hui démodé, mais pourtant ferme, souple, aimable. Son pinceau laisse rarement apercevoir les traces de la fatigue, même dans ses toiles les plus achevées. Il était né peintre, et pour se rendre maître des ressources de la palette, en débutant à un âge où la plupart des artistes sont déjà parvenus à toute la maturité de leur talent, il fallait qu'il fût doué d'une organisation d'élite.

Pour prendre dans l'histoire de l'art, la place d'un maître, il ne manquait à Fassin qu'un sentiment plus profond de la nature ou, si l'on aime mieux, une originalité plus marquée. Sans doute, sa couleur est harmonieuse, son dessin suffisamment correct ; plus d'une de ses compositions revêt un caractère de poésie et d'ampleur qu'il serait impossible de méconnaître. Mais avant de faire songer aux charmes de la nature, ses toiles évoquent le souvenir de Berghem et surtout celui de Both. Fassin portait la tache originelle d'une époque de décadence ; il ne semble pas avoir eu foi en lui-même. Mais alors c'était déjà un grand mérite que d'étudier la nature en suivant d'assez près les grands maîtres.

Fassin mourut le 21 janvier 1811, des suites d'une attaque d'apoplexie. Il était âgé de plus de quatre-vingt-deux ans. Peu de temps avant sa mort, son ami Pierre Henkart, qui courtisait la Muse, avait écrit sur le portrait de l'artiste les vers suivants :

A son plumet de mousquetaire
Il joignit, à vingt ans, le myrte et le laurier,
Et de Both, de Berghem, fortuné légataire,
Il voit encore, octogénaire,
La palme des beaux arts croître en son atelier.

Dix-sept ans après la naissance de Fassin, le 20 novembre 1745, un autre artiste voyait le jour à Liége. Il s'appelait Pierre-Michel ou Pierre-Joseph de Lovinfosse. Les auteurs contemporains ont omis de noter non seulement la date de sa naissance, mais encore tout ce qui concerne ses années d'apprentissage. Au reste, Lovinfosse artiste de talent, eut le malheur de vivre à une époque agitée, où les arts de la paix trouvaient peu de faveur : la réputation n'a pas répondu à son mérite, ni à sa laborieuse carrière.

Son propre portrait, peint dans sa jeunesse, ainsi qu'un assez grand nombre de portraits conservés dans les familles patriciennes et bourgeoises, témoignent d'un pinceau exercé, d'un coloris agréable et de l'habileté du peintre à saisir les physionomies. Parmi les œuvres de ce genre dues à Lovinfosse, on cite particulièrement le portrait du prince-évêque de Liége, Hoensbroech, qui se trouve au château d'Eysden, et appartient à M. le comte de Geloes. Une mention des registres aux comptes de la cité de Liége nous apprend que Lovinfosse avait reçu 400 florins pour avoir « fait à neuf » le portrait de Son Altesse Celsissime reposant à l'Hôtel-de-Ville.

M. le baron J. de Chestret de Haneffe possédait de notre artiste un joli portrait de son bisaïeul, le baron Jean-Remy de Chestret, qui fut à deux reprises bourgmestre de la cité de Liége. Le magistrat est représenté revêtu de son costume officiel, ayant deux fois à ses côtés le bâton magistral, insigne de sa dignité : l'un de ces bâtons porte la date de 1784 ; l'autre, celle de 1789. C'est sans doute à cette dernière année qu'il convient de reporter l'exécution du portrait.

Lovinfosse ne réussissait pas moins dans la peinture décorative, comme le prouvent certains de ses travaux en ce genre conservés dans plusieurs maisons de la ville de Liége, ainsi que dans les châteaux du pays mosan. Nous citerons, à titre d'exemple, une série de peintures, la plupart décorant des dessus de porte, qui se trouvent à l'ancien hôtel du baron de Fontbarré à Liége. Dans un salon, on voit deux panneaux représentant la Chasse et la Pêche ; dans le salon suivant, ce sont quatre panneaux où figurent la Poésie, la Peinture, la Sculpture et la Musique. Les panneaux, plus vastes, d'un boudoir ont permis à l'artiste d'aborder des sujets plus importants ; il y a représenté Hercule filant aux pieds d'Omphale, et Diane et Endymion. Dans le dessus de porte, Lovinfosse a peint une Flore. Ces toiles, d'un aspect agréable, sont traitées dans le style décoratif, un peu superficiel, de l'époque.

Mentionnons encore les peintures qu'à diverses époques l'artiste exécuta au château de Borgharen, appartenant aujourd'hui à M. le baron de Sélys-Longchamps. Si plusieurs d'entre elles rentrent dans la catégorie de ces ensembles décoratifs que l'artiste traitait de préférence, et d'ailleurs avec beaucoup d'habileté, les autres appartiennent à un genre plus élevé.

Un des salons du château est entièrement orné de scènes champêtres dans le goût de Watteau. Ce décor comporte huit grands panneaux représentant, en des

groupes variés, les divertissements de la campagne. Dans les dessus de porte, folâtrent de petits génies ou, plus exactement, des amours. L'une des peintures porte la signature du peintre et la date de 1790.

La salle à manger renferme deux portraits : celui du baron de Rosen de Haren, un des anciens châtelains, et celui de son épouse, née Van Buel. Ces portraits sont également signés. Au premier palier du grand escalier, se trouve placé un petit autel qui domine le vaste hall du rez-de-chaussée, d'où une assistance assez nombreuse peut suivre ainsi le divin sacrifice. Le retable de l'autel, peint directement sur la muraille, représente le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean. Il porte, avec la signature de l'artiste, la date de 1801, tandis que l'antependium, où l'on voit la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'une guirlande de fleurs, est daté de 1780.

Deux chambres du château sont tapissées de peintures également attribuées à Lovinfosse : l'une est décorée de sujets chinois ; dans l'autre, se trouvent des médaillons rappelant les peintures de Pompéi, que les fouilles exécutées à cette époque, avaient mises à la mode.

Lorsque la peinture de Guillaume Carlier, représentant le Martyre de saint Denis et qui ornait la voûte de l'ancienne collégiale dédiée à ce saint, eut péri dans les circonstances que nous avons rappelées plus haut, Lovinfosse fut chargé de la remplacer par une copie à la détrempe, peinte sur la voûte même. L'œuvre, qui portait la signature de l'artiste en lettres suffisamment grandes pour qu'on pût la lire de l'aire de l'église, témoignait de l'extrême habileté de Lovinfosse à manier la détrempe.

Plusieurs documents, conservés aux Archives provinciales à Liége, attestent l'estime en laquelle les contemporains tenaient le talent de notre peintre.

C'est ainsi que le 11 janvier 1809, les marguilliers de la cathédrale Saint-Paul sollicitèrent du préfet du département de l'Ourthe, l'autorisation de faire peindre par Lovinfosse, quatre grandes toiles destinées à orner le chœur de l'église ; ces peintures devaient remplacer un nombre égal de paysages exécutés, en 1687, par Lambert Dumoulin et qui se trouvaient alors dans le plus fâcheux état. Les sujets choisis étaient : l'Ascension du Christ ; l'Assomption de la Sainte Vierge ; la Conversion de saint Paul et le Martyre de saint Lambert. La négociation n'eut toutefois pas de suite et, quelques années plus tard, l'exécution des peintures projetées fut confiée aux peintres Jean-Joseph Ansiaux et Tahan, de Spa.

Avant la révolution, l'artiste fréquentait la Cour du prince de Hoensbroech. Lorsque ce dernier dut quitter le pays, à la suite de la révolution, Lovinfosse demeura fidèle au prélat, son bienfaiteur, et le suivit dans l'émigration. Il encourut de ce chef l'animadversion des hommes que cette même révolution avait portés au pouvoir. Nicolas Bassenge écrivait à son sujet : « Ce Lovinfosse est ici ; il avait passé le Rhin à l'approche des Français, fuyant avec ses chers protecteurs, l'évêque de Liége et sa clique ; il est peintre ».

Rentré au pays natal, Lovinfosse reprit, comme nous l'avons vu, le cours de ses travaux. Pendant son absence, les objets d'art et les tableaux qu'il possédait avaient été confisqués ; ils lui furent restitués le 2 septembre 1795. Sept ans auparavant, Lovinfosse avait épousé Marie-Elisabeth Dodemont, de la paroisse Sainte-Véronique. Les époux n'eurent point d'enfants.

Le 10 décembre 1821, — le jour même de son décès, — Lovinfosse dicta au notaire Bertrand ses dernières volontés. Dans ce document, il se qualifie de peintre et de négociant. Il vendait, en effet, des couleurs et les ustensiles nécessaires au peintre.

Par son testament, il légua son fonds de commerce, toutes les marchandises, ainsi que le mobilier qui garnissait sa maison, à Marie-Antoinette Ghiot, sa demoiselle de magasin qui, très probablement, était de longue date préposée à la gérance de ses affaires. En prévision de ce legs, Lovinfosse avait fait dresser, un an auparavant, — le 29 décembre 1820, — un relevé très détaillé de ce qu'il entendait laisser à Marie-Antoinette Ghiot. Cet inventaire témoigne d'une certaine aisance On y trouve mentionnés bon nombre de tableaux et de portraits, peints à l'huile et au pastel, sans toutefois que le nom de l'auteur soit indiqué ; ce qui permet de croire qu'il s'agissait de travaux sortant de l'atelier de Lovinfosse lui-même. Par le même testament, l'artiste instituait pour ses héritiers universels, relativement au restant de ses biens meubles et immeubles, Dieudonné de Lovinfosse, son frère, et Marie-Anne de Lovinfosse, sa sœur.

Des trois peintres dont nous retraçons ici la carrière, Léonard Defrance fut le plus productif. On ne peut pas dire qu'il fut le meilleur, ni surtout qu'il fut le plus recommandable au point de vue des mœurs et du caractère. Le jugement à porter sur son compte est d'autant plus aisé à asseoir que l'artiste, avec une franchise et une crudité parfois déconcertantes, a tenu à livrer à la postérité le tableau de sa vie presqu'entière. Cette autobiographie a été récemment publiée (1). L'éditeur n'a pas cru, paraît-il, pouvoir la reproduire sans y pratiquer quelques coupures ; expurgée de la sorte, elle suffit encore à nous montrer dans Defrance un homme aux mœurs très relâchées. Et d'autre part, les documents officiels nous le dépeignent, lorsqu'il fut appelé à jouer un rôle politique, sous un aspect plus défavorable encore. Il est juste d'ajouter à sa décharge que ses ascendants directs, — son père et son grand-père, — ne devaient pas lui avoir donné des exemples de vertu, et peut-être conviendrait-il de ne point faire porter sur sa seule mémoire, ce qui pourrait avoir été, en partie du moins, le résultat de l'atavisme.

Son grand-père, Jean-Charles Defrance était, nous apprend Léonard, « un petit abbé qui devoit vivre en fainéant ». Une jeune fille, rencontrée à Bombaye, près de

(1) Édition T. Gobert dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. VII (1907), pp. 143-220.

Liége, l'amena à renoncer à la carrière ecclésiastique et au célibat. De cette union naquirent douze enfants. L'ordre était loin de règner dans le ménage. Aussi le malheureux Defrance avait-il fort affaire pour élever ses cinq garçons et ses sept filles. Celui qui devait plus tard donner le jour à notre peintre, et qui portait les mêmes prénoms que son père, quitta, une nuit, la maison paternelle et se dirigea vers l'Allemagne. Il avait alors une douzaine d'années. Tour à tour valet de ferme, marmiton, cuisinier, soldat et finalement tailleur, il parcourut successivement l'Allemagne, l'Italie et la France, avant de revenir se fixer à Liége. « Son esprit un peu cocasse et jovial,—ainsi que dit son fils,—lui fit trouver une femme dans Marie-Agnès Clermont ». Les époux eurent onze enfants. Léonard naquit, le second, le 5 novembre 1735.

Telle fut l'existence de ses ascendants, rapidement esquissée d'après le début de l'autobiographie dont nous n'oserions point reproduire bien des termes.

Quand il eut à peu près atteint sa dixième année, Léonard fut mis, par son père, en apprentissage chez Jean-Baptiste Coclers. On voulait lui faire apprendre un peu de dessin avant de le placer chez un orfèvre. Le maître crut remarquer dans le jeune homme quelque disposition pour la peinture ; il proposa au père de le lui laisser comme élève. Après neuf mois d'essai, Léonard fut engagé chez le peintre pour une durée de sept ans. Le jeu préleva, paraît-il, sur ce temps une trop large part ; le reste fut employé à dessiner, à peindre, à broyer des couleurs et à imprimer des toiles. Dans cet atelier, le jeune homme acquit aussi quelques notions de littérature : Coclers se faisait lire par ses disciples, pendant son travail, la Bible, les Métamorphoses d'Ovide et le Pédagogue chrétien.

D'autre part, Defrance apprit à calquer proprement, à exécuter des agrandissements ou des réductions des compositions des maîtres au « moyen des carraux », voire même à copier un tableau d'une manière passable. Son apprentissage terminé, le jeune homme ne savait cependant point dessiner, et sans doute faut-il en accuser son « amour pour le jeu », ses « espiègleries et tous les amusements de l'adolescence », et sa « paresse ». Si mal préparé que fut Defrance, la question de l'inévitable voyage en Italie se posa bientôt pour lui. Le 3 septembre 1753, âgé par conséquent de 18 ans, Defrance quittait Liége en compagnie d'un nommé Ernotte, qui antérieurement déjà s'était rendu à Rome, où il servait la messe à l'église de l'*Anima*. Les deux compagnons traversèrent les Ardennes, la Lorraine, l'Alsace, la Suisse, pénétrèrent en Lombardie par le Saint-Gothard et, après avoir visité diverses villes, arrivèrent à Rome, le 13 octobre, non d'ailleurs sans avoir couru quelques aventures.

Léonard, qui avait obtenu une bourse de la fondation Darchis, fut reçu à l'hospice liégeois pour y faire un séjour de cinq ans.

Un tempérament comme le sien n'avait guère à gagner au séjour de Rome. Ce qui d'ailleurs l'y avait principalement attiré, c'étaient les avantages matériels que procurait la fondation liégeoise. Le nouveau pensionnaire se mit à visiter, sous la

conduite de ses compatriotes, les monuments de la ville éternelle et à examiner les œuvres des grands maîtres. Mais il ne les comprenait guère et il avoue « qu'en voiant les ouvrages du célèbre Raphael, que l'on m'avoit vanté et qu'on me vantoit encore en me les montrant, je fus surpris de n'y rien trouver qui me frappa. Cependant, ajoute-t-il, pour ne pas passer pour ignorant, j'admirois du geste et des paroles avec mes conducteurs ».

Après quelques jours accordés à ces courses, Defrance dut songer aux études. Il obtint de Natoire, le directeur de l'Académie de France, l'autorisation de fréquenter cet établissement. La pension Darchis ne suffisant pas à son entretien, le jeune homme se mit aux gages d'un marchand de tableaux pour lequel, moyennant un modeste salaire, il copiait des tableaux de sainteté et des portraits de pape. Même en se livrant à cette industrie, Defrance se rendit compte de son défaut de connaissances en dessin. Désireux de se perfectionner, il se mit à dessiner des statues antiques. Ce fut en se livrant à cette étude qu'il rencontra le peintre Pécheux, de Lyon, qui dessinait admirablement et dont les conseils lui firent réaliser en peu de temps de notables progrès. Il avouait cependant que, tout en dessinant les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, il n'éprouvait aucune passion pour la peinture. Cependant les conversations de ses compagnons lui ayant fait comprendre la nécessité d'étudier l'anatomie, Defrance orienta son travail vers cette direction.

Defrance continua ses études sans grand esprit de suite, et les cinq années de la pension Darchis étant écoulées, il prolongea à ses frais son séjour à Rome. Parmi les Liégeois qui résidaient dans cette ville, Defrance avait particulièrement distingué un jeune médecin, du nom de Robert de Limbourg, originaire de Theux, et qui était un homme de mérite. Ils se rendirent ensemble à Naples et après avoir séjourné un mois dans cette ville et parcouru ses environs, retournèrent à Rome.

En mars 1759, les deux amis quittèrent la ville éternelle pour revenir au pays de Liége, en traversant la France. A leur arrivée à Montpellier, célèbre par sa faculté de médecine, et où de Limbourg voulait prendre un brevet de docteur, les ressources des deux voyageurs se trouvaient épuisées ; leur situation était embarrassante. Heureusement, un ami du jeune médecin soumit un dessin de Defrance à un chanoine du nom de Montesus, amateur d'art et qui dessinait un peu lui-même. Le prêtre désira connaître l'artiste, l'accabla de prévenances, le reçut à sa table et, par ses recommandations, lui procura la commande de plusieurs portraits. Grâce à son patronage encore, presque tous les officiers de la garnison devinrent les élèves de Defrance.

Après avoir passé quelques mois à Montpellier, Defrance fut invité par l'évêque de Castres, Barral, à se rendre dans cette ville. Il y exécuta les portraits en pied de l'évêque, de son frère et de sa sœur. On lui commanda également deux tableaux. Après un séjour de huit mois à Castres, Defrance se rendit à Toulouse, où le

portrait du frère d'un conseiller au Parlement, exposé à l'hôtel de Ville, le jour de la fête de saint Louis, valut de nouveaux succès à l'auteur et lui attira de nombreuses commandes. L'abbé commandataire de Saint-Sever en Gascogne, de Berthier, reçut le jeune artiste à sa table, lui offrit un appartement et une galerie pour lui servir d'atelier. Ainsi hébergé, Defrance continua à faire bon nombre de portraits à Toulouse. Sa réputation s'étendit au loin : Monseigneur de Choiseul, archevêque d'Albi, le fit appeler pour exécuter son portrait et celui de sa sœur, abbesse de Saint-Pierre à Metz.

Un fait digne de remarque, et qui doit trouver ici sa place, jette un triste jour sur le caractère de l'artiste. Le croirait-on ? Cet homme qui, à Rome, pendant cinq ans avait joui des bénéfices d'une fondation religieuse, et qui dans les jours de dénuement trouva chez les membres du clergé de France, le même appui généreux qu'il devait bientôt rencontrer dans son propre pays, cet homme ne sut jamais rendre justice à ceux qui lui avaient tendu une main secourable. Bien plus : chaque fois que, dans son autobiographie, il rend compte de leurs faveurs, c'est sur un ton d'amertume ou avec ironie. La haine du clergé semble progresser chez lui et s'accentuer en proportion des bienfaits qu'il en reçoit.

Après avoir encore exécuté un bon nombre de portraits et divers tableaux dont l'abbé de Berthier lui avait procuré la commande, Defrance dit adieu à Toulouse et se rendit à Paris. Il n'y fit qu'un séjour assez court, se proposant de revenir s'y fixer peu après.

Son mariage en décida autrement : Defrance épousa sa cousine Marie-Jeanne Joassin et demeura à Liége. Dès son retour, le peintre avait obtenu l'appui de l'archidiacre de Trappé. Celui-ci présenta Defrance à la famille d'Oultremont, dont l'un des membres, Charles-Nicolas-Alexandre d'Oultremont, allait bientôt monter sur le trône de la principauté. Defrance obtint la faveur de faire le portrait de ce prélat et en exécuta plusieurs répliques. Notre peintre ne s'acquitta pas de sa tâche de façon à satisfaire son modèle. Bien loin de se le reprocher, Defrance prend soin d'affirmer que ce fut la fidélité de la ressemblance qui indisposa le prélat.

Defrance se mit à peindre, au hasard de la commande, tout ce qu'on lui demandait : portraits, sujets d'histoire, de piété, de genre, natures mortes, paysages ; il exécuta même des décors de théâtre, et sut assouplir sa brosse aux sujets les plus variés.

Ainsi que nous l'avons vu, à cette époque, on avait l'habitude d'orner les habitations de tapisseries peintes ; on encastrait dans les dessus des portes et dans les cheminées des compositions représentant des pastorales, des scènes de genre ou des bouquets de fleurs. Defrance s'adonna avec quelque succès à ces peintures décoratives. Il s'est conservé de ces toiles qui témoignent de la facilité de son pinceau et de la variété de son savoir-faire.

Il en était à peindre de la sorte, n'ayant pas encore eu, comme il l'avoue, « l'occasion de faire aucun tableau étudié », lorsque le chevalier de Fassin, revenant au pays natal, en 1772, après de longs et aventureux voyages, renoua, comme nous l'avons vu, connaissance avec Defrance.

Plus âgé que celui-ci, plus avancé dans la carrière artistique, Fassin portait aussi un jugement plus sain sur les aptitudes naturelles de son confrère et sur la direction qu'il convenait de leur donner. Il engagea Defrance à châtier son travail par de nouvelles études et à se consacrer à la peinture de chevalet. Les deux artistes visitèrent ensemble les galeries si intéressantes de la Hollande. Pendant le séjour qu'ils firent dans ce pays, eut lieu la vente de la collection du bourgmestre Van der Marck. Defrance saisit avec empressement cette occasion d'étudier un certain nombre de tableaux de genre. Tout en lui offrant un nouveau but à poursuivre, ces études eurent encore pour résultat de lui donner plus de confiance dans son talent.

Rentré à Liége, il s'engagea résolument dans cette voie. Il recopia d'abord trois ou quatre petites copies faites par Fassin d'après Teniers et Wouwerman. La facilité avec laquelle il enleva ce travail lui suggéra la pensée de composer des tableaux qu'il peignait du premier coup, sans se préoccuper du fini de l'exécution. Il y réussit assez bien et envoya ces toiles en Hollande, où les marchands les acquirent à des prix rémunérateurs. Encouragé par l'accueil que trouvaient à l'étranger les produits de son pinceau, Defrance emporta quelques tableaux à Paris. Il se rendit tout d'abord chez le peintre Fragonard, qu'il avait connu à Rome, et lui fit part de ses désirs. Fragonard était alors à l'apogée de sa réputation. Grâce à son crédit, le peintre liégeois trouva aisément à placer ses petits panneaux à Paris. On en donnait bon prix et Defrance profita « de ce débouché ».

Presque chaque année, il se rendait dans la grande ville. Il ne manquait pas, tout au moins, de s'y rendre les années de millésime impair, car c'étaient celles où s'ouvraient, à la fête de saint Louis, les expositions de peinture, devenues annuelles par la suite. Malheureusement, en développant son talent, Defrance ne se préoccupa jamais du soin de l'épurer et de l'orienter vers un idéal plus élevé. A l'exemple de Fragonard et de Boucher, ses contemporains, il avait au contraire une prédilection pour les sujets licencieux. Imbu de l'esprit de son siècle, dans ce que ce siècle avait de plus mauvais, de plus impie, descendant d'ailleurs d'un abbé défroqué, Defrance, nous l'avons vu, ressentait pour tout ce qui portait un caractère religieux ou simplement moral, une haine à laquelle il donnait cours par son pinceau, en attendant qu'elle se manifestât par sa plume et qu'elle éclatât dans les actes de sa vie publique. A l'époque de ses fréquents voyages à Paris, il peignit un tableau représentant la Suppression des couvents sous Joseph II, composition assez médiocre, mais qui, en flattant les passions du jour, valut du succès à son auteur et lui assura la notoriété.

Vers cette époque le projet de fonder à Liége une académie, prit corps. La

culture de l'art semblait, en effet, se retirer de plus en plus de la vie populaire. Dévoyée, tombée dans le maniérisme, la peinture ne trouvait plus dans les puissantes corporations religieuses ou laïques l'appui qui, durant des siècles, l'avait associée aux élans de la foi, comme aux manifestations de la vie publique. Moins que dans d'autres contrées peut-être, ses productions étaient devenues, dans la principauté, des objets de luxe et de commerce. Il semblait naturel aussi que l'art dût y recevoir plus tard qu'ailleurs, sous un patronage officiel, cette culture uniforme et artificielle que donne trop souvent l'enseignement des académies.

Ce fut, comme nous l'avons dit, Fassin qui reprit l'idée de créer celle de Liége. Sous son inspiration, le prince François-Charles de Velbruck, qui était monté sur le trône de la principauté en 1772, animé du désir d'encourager efficacement les lettres et les arts, annexa à la Société libre d'Emulation, qu'il venait de fonder, une Académie de dessin. A la suite d'un concours, Léonard Defrance fut nommé professeur, puis, le 16 octobre 1778, directeur de cet établissement, qui ne devait subsister que peu d'années, voué, comme tant d'autres institutions, à être emporté par le flot révolutionnaire. En même temps que sa nomination de directeur, Defrance reçut le titre de premier peintre du prince. Des agitations nombreuses préludaient alors à la catastrophe qui, en changeant la face de l'Europe, allait aussi mettre fin à l'existence de la principauté de Liége.

En 1784, le prince-évêque François de Hoensbroech succéda à Velbruck. Son règne fut des plus agités. Dès sa cinquième année, éclata la révolution française et, au mois d'août de la même année, commença celle de Liége. Defrance qui, accueilli à son retour à Liége par le prince d'Oultremont, devait à Velbruck sa place de directeur de la nouvelle Académie de dessin, fut l'un des premiers à ouvrir les hostilités contre le régime existant. Remuant, doué d'une certaine habileté, maniant la plume, comme il maniait le pinceau, dans le sens des passions de son temps, il avait, aux premiers signes précurseurs de l'orage, écrit un libelle dirigé contre l'évêque et que l'abbé Jehin inséra dans le recueil intitulé : *Cris générale du peuple liégeois*. Cette publication date de 1786. A la même époque, Defrance fit aussi partie d'une « société patriotique », composée de sept ou huit personnes qui, sous couleur de servir la patrie, s'étaient donné presque publiquement mission de défendre tous ceux qui entraient en lutte avec le gouvernement du prince. Cette société publia contre l'administration épiscopale différents pamphlets. S'il n'est pas avéré que plusieurs de ces écrits sortaient de la plume de Defrance, il est certain qu'il les répandit tous, comme il le dit : « avec une ardeur peu commune ».

Defrance se trouvait à Paris avec son ami Henkart lorsqu'il apprit les événements qui s'étaient accomplis à Liége, où une municipalité issue de l'insurrection venait de remplacer le gouvernement du prince. Defrance se hâta de revenir dans la ville d'où l'évêque Hoensbroech avait fui. Il y fut bientôt élu président de section,

puis officier municipal. A partir de ce moment, il abandonna ses pinceaux, lia sa destinée à celle de la révolution, et ne cessa de se poser en évidence parmi le petit groupe d'hommes qui en précipitaient le mouvement dans le sens d'une réunion de la principauté à la France. Cela s'appelait dans le langage du temps, être bon patriote.

La municipalité dont il faisait partie confia à Defrance de nombreuses missions. C'est ainsi qu'il fut chargé, d'accord avec son collègue Cralle, de présider à la démolition de la citadelle qui dominait la ville de Liége. Cette démolition n'était pas achevée lorsque, à la suite d'échecs subis par l'armée française, les troupes impériales ramenèrent le prince-évêque à Liége. La municipalité révolutionnaire prit, à son tour, la fuite, et avec elle Defrance, qui n'était pas le moins compromis. Revenu au pays quelques mois plus tard, il dut de nouveau fuir à la suite d'un retour offensif des armées impériales. Quittant Liége en toute hâte, le 5 mars 1793, l'artiste se réfugia à Paris, où se trouvait déjà un groupe de ses coreligionnaires politiques. Mais ces hommes, qui avaient soufflé la haine et la discorde dans leur propre pays, ne purent arriver à s'entendre entre eux dans l'exil. Defrance ne se jugeant plus en sûreté à Paris, chercha un asile à Charleville, où il demeura près d'un an. Le retour offensif de l'armée française et sa rentrée à Liége permirent à Defrance d'y revenir également, au mois d'août 1794.

Immédiatement après son retour, Defrance fut de nouveau appelé à exercer des fonctions publiques, et dès lors il se livra avec un zèle infatigable à seconder l'œuvre antinationale qui consistait à dépouiller, au profit de l'étranger, la patrie liégeoise, des monuments que les arts y avaient créés et amassés pendant une longue suite de siècles.

Ce n'est point ici le lieu de détailler ses méfaits. Mais il est impossible de ne pas rappeler la part considérable que Defrance prit à la destruction de la cathédrale Saint-Lambert, lorsqu'il devint « démolisseur avec quelque intérêt » : aveu cynique qui suffirait à clouer au pilori ce mauvais patriote.

Ses procédés ne tardèrent pas cependant à soulever contre lui la conscience publique : une réaction étant survenue, Defrance échoua aux élections du 21 mars 1797. Rendu à la vie privée, il reprit ses pinceaux. Lors de la création de l'Ecole centrale du département de l'Ourthe, Defrance sollicita et obtint, le 5 septembre 1797, la chaire de professeur de dessin. Au nombre des élèves qui fréquentaient son cours, se trouvait alors le jeune Ruxthiel, qui devait plus tard se faire un nom dans l'art du statuaire. Le 26 juillet 1800, le préfet Desmousseaux avait appelé Defrance à faire partie du Conseil municipal de la cité ; mais, moins de deux ans plus tard, le 25 février 1802, le même préfet se voyait amené à suspendre Defrance de ses fonctions, puis à le révoquer purement et simplement.

Defrance ne put pas, non plus, exercer longuement son professorat. L'âge était

survenu et avec lui les infirmités qui d'ordinaire l'accompagnent. Le peintre prit sa retraite et, après avoir souffert plusieurs années d'un asthme, il mourut le 25 février 1805. A la demande de sa famille, le corps de Defrance fut enterré à Huy, dans le jardin de son ami Henkart.

Indépendamment de ses écrits anonymes et des pamphlets relatifs aux questions politiques de son temps, Defrance a laissé quelques travaux littéraires. En 1779, il rédigea, en réponse à une question posée par la Société d'Emulation, un mémoire qui n'obtint pas le prix. Toutefois les critiques que ce mémoire contenait à l'adresse des œuvres de Carlier et de Del Cour, ainsi que les attaques dirigées contre les contemporains du peintre, causèrent une certaine sensation. Ce mémoire fut très répandu en manuscrit et lu même à la cour de Velbruck.

Quelques années plus tard, Defrance fut plus heureux auprès de l'Académie royale des sciences de Paris. Celle-ci avait mis au concours, en 1787 : « La recherche des moyens par lesquels on pourrait garantir les broyeurs de couleurs des maladies qui les attaquent fréquemment et qui sont la suite de leur travail ». Le mémoire envoyé par Defrance fut distingué par l'Académie, mais le prix ne fut cependant pas décerné cette fois. La question ayant été remise au concours de 1789, Defrance envoya une nouvelle étude : le prix fut alors partagé entre lui et N. Pasquier, de l'Académie de peinture de Paris.

Mentionnons encore deux mémoires de l'artiste intitulés, l'un : *Réflexions sur le dessin ;* l'autre : *Sur la nécessité d'établir une académie à Liége.*

Defrance apparaît aux yeux de l'historien comme une incarnation de l'idée révolutionnaire dans le domaine de l'art. En lui se personnifie la réaction contre les travaux de cette longue lignée d'artistes dont nous essayons de faire l'histoire. Doué de talents acquis par un travail persévérant, possédant des aptitudes variées et une énergie remarquable, Defrance, qui se qualifiait de patriote, a en réalité usé toute son activité à dépouiller sa patrie et à livrer ses trésors à l'étranger. Artiste, il n'a pas su mettre son pinceau au service d'une idée élevée, ni d'un sentiment moral ; beaucoup de ses toiles portent, au contraire, l'empreinte du cynisme le plus bas. Ecrivain, sa plume a traité quelques sujets utiles, mais le plus souvent, mise au service de la révolte, elle a aplani les voies à l'invasion. Citoyen, il fut à la dévotion des spoliateurs de son pays, et le souvenir de ses actes restera attaché à son nom comme une ineffaçable flétrissure. Il s'est employé avec ardeur à détruire ou à dépouiller les monuments les plus glorieux élevés par les artistes, ses prédécesseurs, sur le sol sacré de la patrie. Les passions excessives, déchaînées dans toute leur violence au temps malheureux où vivait Defrance, des défaillances ou des torts réels chez quelques-uns des hommes qu'il combattait, ont pu lui valoir les éloges de plusieurs de ses contemporains ; ils pourront peut-être encore aujourd'hui lui servir d'excuse ou de circonstances atténuantes auprès de juges trop indulgents ; mais ils

ne sauraient suffire à le justifier vis-à-vis de l'ami des arts, ni à l'absoudre au tribunal de l'histoire.

Etant donnée la façon de peindre dont Defrance fait l'aveu dans son autobiographie, on peut aisément deviner combien sa production fut abondante. Cela ne veut certes pas dire qu'elle fut toujours remarquable. Nous n'entreprendrons point d'en dresser le catalogue. Mais parmi les peintures qui nous sont parvenues, nous signalerons quelques-unes de celles qui sont le plus dignes d'intérêt.

Dans leur ensemble, on peut ranger parmi les compositions les plus importantes de l'œuvre de Defrance, deux peintures sur bois formant pendant et représentant, l'une un Charlatan et l'autre un Marché aux poissons. Toutes deux sont enlevées avec une certaine verve ; la touche est légère, mais la couleur, grise et un peu plus froide que dans la plupart des peintures de Defrance, semble avoir subi l'influence du ciel de la Hollande. L'auteur, en peignant ces panneaux, paraît bien, du reste, s'être inspiré des maîtres de ce pays.

Par contre, dans un Intérieur de charbonnage qui appartient à M. Martial-de Bleret, à Liége, la couleur est assez transparente. La touche ici aussi est facile, et la peinture lestement enlevée. Defrance aimait à représenter des intérieurs de charbonnage, de manufacture ou d'usine. Un Intérieur d'usine, appartenant à M. Jules Keppenne, à Liége, est d'une grande vérité. On y voit des puddleurs occupés à fondre une grille en fer, dont le métal en fusion dessine le tracé sur le sol. Un hussard assis et une femme avec son enfant regardent le travail des ouvriers.

Un amateur liégeois, décédé naguère, Henri Duval, possédait un petit panneau peint par Defrance, et représentant deux personnages, attablés dans un intérieur voûté, auxquels un troisième individu apporte une cruche. Dans le fond, contre le mur, se trouve un homme vu de dos, tandis que, près de la cheminée, au second plan, un fumeur allume sa pipe. Malgré l'insignifiance de la composition, ce petit tableau qui rappelle, par certains côtés, la manière de Teniers, est l'un des plus réussis qui soient sortis du pinceau de l'artiste. La couleur est transparente et vraie, la touche facile et nette, la distribution de la lumière excellente.

Un panneau sur bois, représentant la Rencontre d'un chasseur avec des braconniers, dans un paysage boisé, et sur lequel l'auteur a fixé les traits de Jean-Remi de Chestret, baron de Haneffe (1), nous servira de transition pour arriver aux portraits, que Defrance ne réussissait parfois pas moins bien.

Parmi ces portraits, nous citerons tout d'abord celui du chancelier de Sluse, peint en buste, de grandeur naturelle. La tête, vue de trois quarts, est d'un bon modelé, et l'artiste a bien saisi le caractère propre de son modèle. Le portrait de Henkart, quoique de petites dimensions, est peint habilement. Le jurisconsulte est

(1) Cette peinture a appartenu à M. le baron J. de Chestret de Haneffe.

représenté dans sa bibliothèque, écrivant devant sa table de travail. Ce panneau, qui porte la signature du peintre, appartient à M. Fernand Lohest, de Liége. Mentionnons encore un portrait d'homme en buste, qui paraît être celui du chevalier de Fassin. La peinture, peu achevée, est transparente et d'un pinceau facile. Elle porte, avec la signature de l'artiste, la date : *1789*.

Enfin, pour terminer, signalons le portrait inachevé de Defrance lui-même, alors âgé de 55 à 60 ans. Le peintre s'est représenté en manches de chemise, appuyé sur une chaise, tenant un livre à la main. Un peu de lumière tombe seulement sur le sommet de la tête, dont le reste se trouve complètement dans l'ombre. L'expression du visage est celle d'un homme vulgaire, mais intelligent. Les deux portraits que nous venons de citer en dernier lieu, appartiennent à M. Martial-de Bleret, à Liége.

CHAPITRE IX

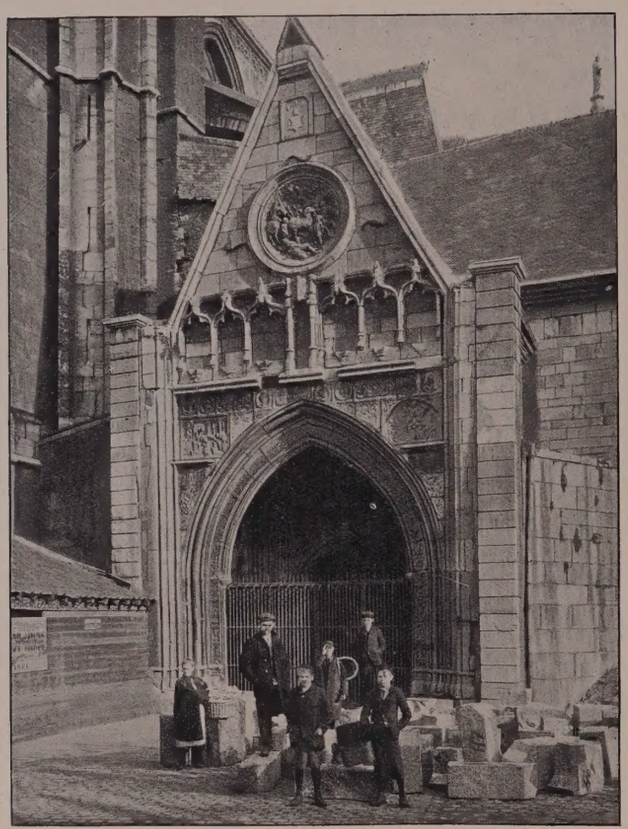
La sculpture décorative et la statuaire de l'avènement de Corneille de Berghes jusqu'a la chute de la principauté (1538-1795).

AU début du chapitre précédent nous avons dit quelle influence avait exercée sur les artistes mosans l'apprentissage qu'ils se croyaient obligés d'accomplir en Italie. En allant ainsi étudier à l'étranger, ils se prirent de dégoût pour tout ce qu'avaient fait leurs ancêtres. A Rome, ils ne trouvaient plus les maîtres, justement célèbres, qui avaient remis en honneur l'antiquité classique. Ils n'y rencontraient plus que leurs imitateurs, déjà bien déchus, qui devaient fatalement leur inoculer l'anémie par laquelle commençait alors la longue et douloureuse agonie de l'art italien. Aussi, malgré l'activité et les efforts d'un certain nombre d'hommes de talent, malgré la quantité considérable de statues, de bas-reliefs et d'œuvres de toute nature que les sculpteurs exécutent à leur retour d'Italie, la décadence s'accentue de génération en génération, jusqu'à ce que le triomphe des théories philosophiques et des principes sociaux importés de l'étranger, produise leurs dernières conséquences, en amenant l'invasion de la principauté de Liége et la fin de son autonomie.

Pas plus que pour la peinture, il ne nous sera possible, en étudiant la sculpture, de rappeler les noms de tous les artistes qui ont manié le ciseau au cours de la période qui nous occupe. Le plan de cet ouvrage s'y opposerait. Force nous sera donc de nous borner à retracer la carrière de ceux d'entre ces sculpteurs qui se sont particulièrement distingués dans la pratique de leur art; nous signalerons aussi les œuvres anonymes qui méritent d'être citées.

C'est même à l'une d'elles qu'est due notre première mention : il s'agit du portail occidental de la cathédrale Saint-Paul à Liége. Ce portail, élevé sous le règne du prince-évêque Corneille de Berghes (1538-1544), dont il porte les armes, est décoré d'un grand médaillon représentant la Conversion de saint Paul, et de deux bas-reliefs figurant la Nativité et la Résurrection du Christ. Des ornements fantastiques, séparant des médaillons à têtes, et de capricieuses arabesques complètent l'ornementation de cet intéressant ensemble, dont la restauration est à l'étude.

Le nom de son auteur ne nous est pas connu, avons-nous dit. La même remarque s'applique à la Vierge de l'église Saint-Nicolas à Liége, qui rappelle par la donnée générale de la conception les Vierges de Saint-Séverin et de Saint-Jacques, mais dont le style accuse fortement l'influence de la Renaissance. Cette statue appartient à la seconde moitié du XVI[e] siècle.



Portail occidental de l'église Saint-Paul à Liége.

Une troisième œuvre anonyme, beaucoup plus importante que celles dont nous venons de parler, retiendra maintenant notre attention : c'est le jubé en marbre qui, élevé en 1602 par l'abbé Martin Fanchon, séparait le chœur de l'église Saint-Jacques à Liége, du transept et de la nef. Au dire de Philippe de Hurges, que nous avons déjà eu l'occasion de citer, l'effet produit par cette œuvre d'art était considérable. Il ne nous est pas permis de contrôler l'appréciation enthousiaste que cet auteur en donne. En effet, en 1751, l'un des successeurs de Martin Fanchon, l'abbé Renotte, fit démonter le jubé. Les statues, les bas-reliefs et les sculptures monumentales qui le décoraient, furent utilisés pour l'exécution de deux grands autels, que l'on plaça à l'extrémité orientale des bas-côtés de l'église. Depuis 1884, ces deux autels occupent la paroi occidentale des basses nefs de la dite église. Ainsi, s'il n'est plus permis de se rendre compte de l'effet de l'ensemble, il est encore possible de juger la valeur du travail. Nous tenons ici un spécimen étudié et correct du style sculptural de la seconde Renaissance. Les bas-reliefs sont bien compris ; les statues bien proportionnées ; mais on souhaiterait aux figures une expression mieux sentie. Les sujets des huit bas-reliefs sont empruntés à l'Évangile, de la dernière Cène à la Descente du Saint-Esprit. Six statues représentent Daniel, Isaïe, David, saint Jean-Baptiste, saint André et saint Jacques. Dans le socle des colonnes, apparaissent, en relief, les figures des évangélistes. Enfin, les quatre vertus cardinales, couchées, sont placées en acrotères aux extrémités des frontons. Les pilastres

et les plates-bandes sont ornés d'encarpes et de festons disposés avec goût. D'autre part, les matériaux étaient coordonnés de manière à produire un effet de coloration à la fois sévère et riche. Toute la statuaire et les bas-reliefs sont en marbre blanc, sur lequel on peut apercevoir encore des traces de dorure; la peinture, elle aussi, a dû intervenir sobrement dans les parties principales du travail. Les encadrements sont en marbre noir, tandis que les colonnes et d'autres parties de la construction sont en marbre rougeâtre et veiné. Ainsi enrichi de matériaux polychromes et de riches dorures, et placé à l'entrée du chœur, le jubé devait faire admirablement pendant au buffet des orgues, non moins somptueusement peint et doré, qui occupait l'extrémité occidentale du vaisseau de l'église.

Le premier artiste dont nous ayons à nous occuper, semble être né à Liége, vers la fin du XVI^e^ siècle. Il s'appelait Jean Warin(1). Si l'on ne connaît que bien peu de chose de ses débuts dans la carrière des arts, on sait que la réputation a, de bonne heure, récompensé son travail. Dès que ses talents ont pu être appréciés, sa vie se passa au milieu des hommes les plus importants et des personnages historiques les plus en évidence. Sa sphère d'action fut très étendue. C'est assez dire que pour la seconde partie de sa vie, les renseignements biographiques ne font pas défaut. Par contre on sait peu de chose de sa jeunesse. Il semble cependant qu'il s'appliqua de bonne heure aux arts du dessin et à la gravure. A l'âge de 12 ans, il aurait, paraît-il, été placé en qualité de page dans la maison des comtes de Rochefort. Les talents de Warin furent utilisés dans un atelier monétaire, où se fabriquait la monnaie du comte.

Protégé, semble-t-il, par Richelieu et peut-être appelé par lui en France, où l'on constate sa présence en 1627, Warin reçut, dès 1629, une commission de garde et conducteur des engins de la monnaie du moulin de Paris. Dès lors, sa fortune est assurée : en 1642 et en 1643, il est d'un des graveurs de la monnaie du Louvre ; l'année suivante, il devient graveur de la Monnaie de Paris, ainsi que conducteur et graveur général des toutes les monnaies au moulin établies ou à établir dans tous les villes du royaume ; puis, le 17 mai 1646, Warin obtient la charge de tailleur et graveur général des monnaies. Deux ans plus tard, enfin, le voilà devenu contrôleur général des poinçons et effigies. Chose remarquable : c'est seulement en août 1650, donc après avoir accompli cette brillante carrière, que l'artiste liégeois reçut ses lettres de naturalisation.

Warin perfectionna les procédés de la frappe, créa et grava lui-même des types nouveaux, dont la beauté émerveilla les contemporains. On peut, en somme, le

(1) Sur ce personnage, voy. F. DE VILLENOISY, *Les médailleurs belges et surtout liégeois ayant travaillé pour la France* dans *Annales du XXI^e^ Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liége, 1909, t. II, pp. 986-988, qui rectifie divers points de la biographie de Warin.

regarder comme le créateur de l'art monétaire moderne en France. Sa manière de comprendre la gravure des monnaies fit école ; la plupart de ses médailles sont considérées comme des chefs-d'œuvre ; il en est de même du sceau de l'Académie française, sur lequel Warin a représenté son puissant protecteur, le cardinal de Richelieu.

Mais le talent du graveur se manifesta d'une manière particulièrement brillante dans la série des médailles exécutées en commémoration des événements les plus considérables du règne de Louis XIII, de la régence d'Anne d'Autriche et de la minorité de Louis XIV. Celle du prince de Condé est peut-être l'une des plus remarquables de son œuvre. Warin tailla également dans le métal le profil des trois ministres célèbres qui successivement gouvernèrent la France : Richelieu, Mazarin et Colbert. Aussi l'artiste liégeois se vit-il l'objet d'honneurs extraordinaires. A la charge de graveur et de conducteur général des monnaies de France, dont il avait été, avons-nous dit, investi, vinrent s'ajouter celles d'intendant des bâtiments, de secrétaire du roi et de conseiller d'État. Le 27 septembre 1665, l'Académie de peinture et de sculpture accueillait Warin au nombre de ses membres.

Warin avait des talents multiples : il s'essaya à la peinture et exécuta quelques portraits, dont on loua la ressemblance. La mort ne lui permit pas d'achever l'histoire numismatique de Louis XIV, qu'il avait entrepris d'écrire.

Mais c'est surtout comme sculpteur que nous avons à l'étudier ici. Si ses travaux dans le domaine de la statuaire ne sont pas très nombreux, Warin était cependant assez maître de son ciseau pour se poser en rival de l'un des statuaires les plus choyés du siècle, de l'illustre chevalier Bernin. Fait digne de remarque : cet émule, si prévenu de son propre mérite, si habile à se faire valoir, se trouva, certain jour, contraint de rendre justice à son confrère liégeois. La première œuvre en date de Warin dans le domaine de la sculpture est le buste de Louis XIII qui se trouve au Louvre, et dont nous plaçons une reproduction sous les yeux du lecteur.

Warin avait, ainsi que nous l'avons vu, d'excellentes raisons pour s'attacher avec prédilection à reproduire les traits de Richelieu. Outre les médailles dont nous avons fait mention, il consacra au célèbre ministre, deux bustes. L'un, en or, devait être de dimensions réduites, car il ne pesait pas plus que 55 louis. Vers 1700, on en trouve encore la trace, mais il succomba sans doute aux dangers auxquels l'exposait le métal qui avait servi à le façonner.

L'autre buste, coulé en bronze, fut conservé jusqu'à la Révolution française, à la Bibliothèque de la Sorbonne. Richelieu avait légué, entre autres, l'œuvre de Warin à cette institution.

L'original a disparu. Mais un savant français, Courajod, croyait avoir retrouvé plusieurs épreuves coulées sur le modèle de Warin. L'une d'entre elles, dont nous donnons la reproduction, existe à la Bibliothèque Mazarine.

Warin, dans ses ouvrages de sculpture, n'a pas seulement fondu et ciselé le métal; il a aussi travaillé le marbre. Le Musée de Versailles possède encore un buste et une statue de Louis XIV, exécutés en cette matière et dont l'authenticité ne saurait être révoquée en doute.

A peu près en même temps que Bernin, le sculpteur liégeois avait obtenu la faveur de faire le buste du roi. Il mit dans cette œuvre tout son art et eut la satisfaction de la voir jugée supérieure à celle du plus célèbre statuaire qui fût alors, et la joie plus grande encore de voir ce dernier s'incliner devant son rival.

JEAN WARIN
Buste de Louis XIII.
(Musée du Louvre).

Une grande figure en pied, que sculpta aussi Warin, représente Louis XIV en guerrier romain, mais conservant toutefois la perruque longue commandée par la mode du temps. De la main droite, le roi s'appuye sur son bâton de commandement, tandis que sa main gauche repose sur un casque formant avec un bouclier, orné d'une tête de Méduse, une sorte de panoplie. Warin paraît avoir entrepris cette statue colossale pour faire de nouveau pièce au chevalier Bernin qui, en retournant à Rome, avait annoncé son intention d'exécuter une statue équestre du grand roi. Pour la seconde fois, l'artiste liégeois l'emporta sur son rival et, en mourant, il légua cette œuvre au souverain « comme marque de son respect et de sa reconnaissance pour les bontés dont il a plu à Sa Majesté de lui accorder, en plusieurs occasions, des témoignages fort avantageux. »

Le testament auquel nous empruntons cette phrase montre Warin sous un jour très favorable, et semble de nature à faire écarter une méchante historiette dont Guy Patin se fit le colporteur. Warin, qui avait épousé, le 11 février 1660, Jeanne Desjours, mourut le 26 août 1672. Il avait acquis des richesses très considérables dont héritèrent surtout ses enfants et petits-enfants.

Courajod, qui lui a consacré une étude critique à laquelle nous avons déjà fait allusion, résume son jugement sur le maître en disant que « si Warin s'est montré grand sculpteur dans ses médailles, il s'est montré quelque peu graveur de médailles dans ses statues. » Nous ne pouvons nous ranger à l'opinion du savant français lorsque — suivant en cela une habitude chère à ses compatriotes qui ignorent l'existence des populations wallonnes de la Belgique — il prétend reconnaître un

caractère exclusivement flamand au buste de Louis XIII et aux autres œuvres plastiques de l'artiste. Il serait d'ailleurs assez difficile d'indiquer où Warin se serait assimilé les traditions et le style de l'art flamand. Les artistes des bords de la Meuse n'y ont jamais incliné : ils n'y étaient poussés ni par des affinités de race, ni par des analogies de tempérament. Le célèbre graveur de médailles dont l'art français s'enorgueillit, ne s'est trouvé à aucune époque de sa vie, en contact avec l'art des Flandres. Il a passé directement des ateliers de monnayage du comte de Rochefort à ceux du roi de France, et c'est à Paris que Warin a achevé de former son goût et son style. Que ses bustes et sa statuaire trahissent des préoccupations et un amour du détail étrangers au sculpteur de profession, mais explicables chez un artiste habitué à ciseler le métal, nous le voulons bien, et cela paraît en quelque sorte inévitable. Mais ces préoccupations mêmes et cette recherche du fini n'ont rien de commun avec le style de la statuaire flamande, ni surtout avec l'influence de Rubens, que l'on avait cru retrouver dans les œuvres dont nous venons de parler.

JEAN WARIN
Buste du cardinal Richelieu.
(Bibliothèque Mazarine, à Paris).

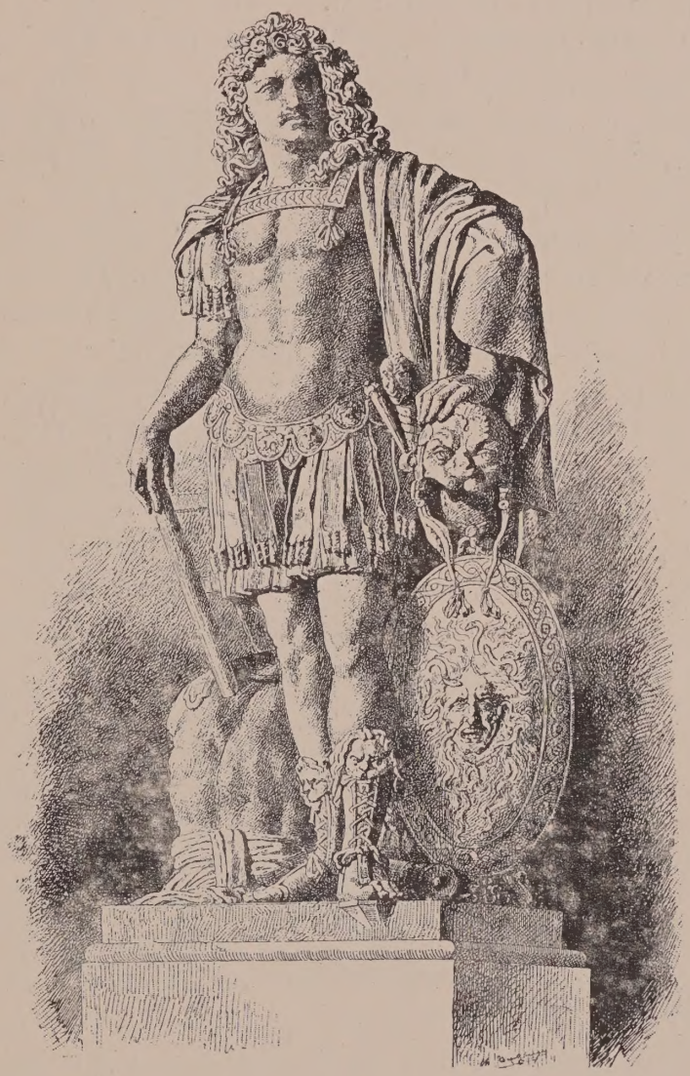
Si Liége donna, dans la personne de Warin, un artiste à la France, celui dont nous allons nous occuper demeura, au contraire, fidèle à nos régions.

Robert Henrard naquit à Dinant, le 8 avril 1617. Il vint s'établir à Liége pour y étudier l'art de la sculpture, puis se rendit à Rome afin de perfectionner son talent, en continuant ses études sous la direction de François Duquesnoy. Après la

mort de ce maître célèbre, survenue en 1642, Henrard revint à Liége, où il ne tarda pas à prendre l'habit de Chartreux, sans renoncer pour cela à la pratique de son art. Désormais connu sous le nom de frère Arnold, le sculpteur exécuta de nombreux travaux et, comme nous le verrons plus tard, il eut l'honneur de compter Jean Del Cour au nombre de ses disciples.

Parmi les œuvres qui lui sont dues, nous citerons un autel en marbre blanc, orné d'un bas-relief, aussi en marbre, représentant le Martyre de saint Lambert, qui décorait le vieux chœur de la cathédrale de Liége. Derrière cet autel se trouvait une Vierge debout tenant l'enfant Jésus, groupe dû également au ciseau du frère Arnold, ainsi que les décors plastiques qui se voyaient dans cette partie de l'édifice. Ces décors avaient été exécutés en 1659.

La partie décorative et les chapiteaux, coulés en bronze, de l'autel majeur de cette même cathédrale Saint-Lambert avaient pareillement été exécutés d'après les dessins de notre artiste. On voyait en outre sous le jubé de la même église, deux médaillons de forme circulaire, en marbre blanc, représentant le Christ et la Sainte Vierge, et près de l'une des portes des cloîtres, se trouvait une statue de la Vierge, également en marbre blanc : c'étaient encore là des ouvrages du Frère Chartreux.



JEAN WARIN
Statue de Louis XIV.
(Musée de Versailles).

Robert Henrard n'avait pas, comme on le pense bien, négligé d'embellir le couvent où s'écoulait son existence monastique. Il avait exécuté à la Chartreuse un grand nombre de sculptures en pierre de sable représentant des saints et des saintes

de son Ordre. Une Vierge, placée au tympan de la porte de cette maison, passait pour le chef-d'œuvre de l'artiste. Au dessus de la porte de l'église des Conceptionnistes, au faubourg d'Amercœur, on voyait également une statue de la Vierge, sculptée de la main du frère Arnold.

Dans ses Vierges, qu'il prenait plaisir à multiplier, le religieux imitait la Sainte Suzanne de son maître Duquesnoy : c'est ce type que l'on retrouve, par exemple, dans la Vierge, en marbre, qui se conserve à la cathédrale Saint-Paul à Liége. Généralement les formes et les proportions de ses figures pèchent par une certaine lourdeur. S'il faut en croire le chanoine Hamal, l'artiste réussissait mieux ses bas-reliefs que ses statues. Liége a cependant conservé deux bons spécimens de son savoir-faire en ce dernier genre : ce sont les statues en marbre de sainte Hélène et de l'empereur Constantin, qu'il avait placées à l'entrée du chœur de l'église Sainte-Croix; elles se trouvent aujourd'hui au fond de l'abside occidentale de cette même église.

Frère Arnold mourut le 18 septembre 1676.

Nous avons dit que Robert Henrard compta Jean Del Cour au nombre de ses élèves. C'est de ce dernier, le plus célèbre des sculpteurs liégeois, que nous devons à présent retracer la carrière (1).

Jean Del Cour est né en 1627, au village de Hamoir, situé sur les rives pittoresques de l'Ourthe, et qui faisait alors partie du comté de Logne. Son père, maître-menuisier de son état, fut échevin de la cour de justice de Xhignesse et Hamoir, et jouissait d'une honnête aisance. Il avait épousé Gertrude de Verdon.

Jean reçut à Huy l'instruction primaire et poursuivit également dans cette ville ses humanités, jusqu'à ce qu'il eut atteint à peu près sa quinzième année. Depuis longtemps, l'écolier avait montré ses prédilections pour le dessin et révélé ses aptitudes artistiques. Ses parents surent s'imposer les sacrifices nécessaires pour développer les dons naturels que trahissaient les premiers essais de leur fils. Jean fut donc envoyé à Liége. Tandis que Gérard Douffet, le peintre le plus en renom alors dans la principauté, lui donnait des leçons de dessin, Robert Henrard lui enseignait l'art de manier l'ébauchoir et de façonner la terre. Grâce à l'assiduité et à l'intelligence de l'élève, ses progrès furent rapides. A 21 ans, il était mûr pour le pèlerinage classique en Italie.

Arrivé à Rome, notre jeune sculpteur fut bientôt admis à fréquenter l'atelier du maître qui alors remplissait la ville éternelle de ses œuvres, et faisait retentir le monde civilisé du bruit de sa renommée : le chevalier Jean-Laurent Bernini. Del Cour s'adonnait au travail avec une véritable passion; aussi ne tarda-t-il pas

(1) Sur cet artiste, voy. Abbé J. Moret, *Notice sur Jean Del Cour, sculpteur liégeois,* Liége, Bénard, s. d. [1909].

à gagner l'affection de son nouveau maître. Celui-ci, appréciant les qualités du jeune liégeois, lui prodigua ses soins, l'appelant même à collaborer aux travaux qu'on lui demandait de toutes parts.

On ne possède point de renseignements sur les œuvres que Del Cour ne peut manquer d'avoir exécutées durant les neuf ans qu'il passa à Rome, de 1648 à 1657. Il est probable, en effet, que pendant un laps de temps aussi long, un jeune artiste doué comme l'était Del Cour ne se sera point consacré uniquement à ses études, ni aux travaux qui se confondaient avec ceux de son maître.

Jean Del Cour
Statue de saint Jean-Baptiste.
(Fontaine de la rue Hors-Château, à Liége).

Rappelé par ses parents, Del Cour regagna son pays, où il devait s'établir d'une façon définitive. Déjà une sorte de renom l'y avait précédé. Rien d'étonnant à ce que, dès son retour, il reçût de nombreuses commandes.

La première statue qu'il exécuta alors fut une image de la Vierge, à laquelle on destinait une niche pratiquée dans le mur d'enceinte de la ville. Elle fut placée près de la porte du rivage Saint-Remi, non loin de la monumentale demeure que s'était fait construire le peintre Bertholet Flémalle.

A partir de ce moment, la vie du sculpteur ne fut plus qu'une suite ininterrompue de travaux. Au dix-septième siècle encore, aux yeux de l'artiste, l'exercice de sa profession avait conservé quelque chose de l'humilité de celle des tailleurs d'images d'autrefois. Le peintre ou le sculpteur ne se croyait point tenu de se cantonner à une catégorie particulière de travaux; il ne songeait pas à planer dans des hauteurs idéales où bien peu d'hommes seraient allés le chercher. Dépourvu de cette ambition, l'homme de talent lui-même ne croyait pas déroger en se chargeant de travaux qui empruntent leur forme à l'art, tout en appartenant par l'usage au mobilier. Ce qui, aux yeux de Del Cour, déterminait la valeur d'une commande n'était pas le plus ou moins d'honneur qu'elle pouvait lui procurer. Qu'elle fût considérable ou modeste, qu'il s'agît de bas-reliefs, de statues, de tombeaux, d'autels, d'encadrements, de fontaines, de meubles d'églises ou d'armoiries, il acceptait tout et s'acquittait joyeusement des tâches les plus diverses.

Jean Del Cour
Saint Jacques le Mineur.
(Église Saint-Jacques, à Liége).

Conformément à l'usage suivi par d'autres artistes mosans, Jean Del Cour tenait un registre dans lequel il inscrivait soigneusement toutes les œuvres qui sortaient de son atelier, et mentionnait le prix qu'il en avait reçu. De ce document, si précieux pour l'histoire, il semble que le chanoine Hamal ait eu connaissance, et qu'il en ait extrait divers renseignements, qu'il nous a transmis dans ses notes. Malheureusement, la date de tous les travaux de l'artiste n'a cependant pas été conservée.

Travailleur acharné, Jean Del Cour avait renoncé aux joies de la famille pour n'en accepter que les devoirs. Le père de l'artiste étant mort en 1664, la veuve vint habiter chez son fils, et celui-ci pourvut, ainsi que nous l'avons dit, à l'éducation de son frère Jean-Gilles, le peintre dont nous avons étudié la vie.

Lorsque Bernin vint en France en 1665, l'ancien disciple du statuaire romain,

le sachant à Paris, ne put résister au désir de le revoir. Bernin accueillit Del Cour avec toute l'affection qu'il lui avait autrefois témoignée à Rome. Il chercha même à le fixer auprès de lui, désirant s'assurer le concours d'un collaborateur dont personne, mieux que lui, ne connaissait la valeur. Del Cour s'excusa, alléguant l'impossibilité d'abandonner sa vieille mère, sa famille, et de renoncer aux travaux considérables qui lui étaient confiés. L'artiste revint donc après très peu de temps à Liége, pour travailler au modèle colossal de la statue en bronze de saint Jean-Baptiste qui, aujourd'hui encore, couronne une fontaine dans la rue Hors-Château.

A cette époque, les grands travaux se succèdent pour Del Cour, sans que nous connaissions d'ailleurs toujours l'ordre dans lequel ils se présentèrent. Nous savons toutefois qu'en 1669 Del Cour exécuta un grand médaillon en bois, soutenu par des anges, pour la confrérie du Saint-Sacrement en l'église paroissiale de Spa.

En 1673, se place l'une des œuvres les plus importantes du maître, heureusement conservée dans son intégrité. C'est le tombeau d'Eugène d'Allamont, évêque de Gand, qui orne l'abside du chœur de la cathédrale Saint-Bavon, dans la cité flamande. Quoique traitée dans le goût du temps, la composition est d'une ordonnance assez simple. On y voit l'évêque, fort jeune, agenouillé sur un coussin; le sarcophage qui le porte est en marbre noir. Une des mains appuyée sur la poitrine et l'autre levée, le prélat semble lire le texte des Livres saints que la Mort lui présente inscrit sur une banderole. Derrière l'évêque se dresse un ange armé d'un glaive flamboyant ; devant lui apparaît la Sainte Vierge tenant l'enfant Jésus qui, élevant la main, semble, tout à la fois, bénir l'évêque et l'appeler à lui. La Vierge et l'ange, soutenus par des consoles, se détachent sur des niches en marbre noir. Les figures, taillées dans le marbre blanc, d'un ciseau délicat et recherché, dépassent quelque peu la grandeur naturelle. Celle de l'évêque est évidemment un portrait. Les chairs, et notamment les têtes et les mains, sont traitées avec beaucoup de délicatesse et avec ce moelleux qui semble la grande préoccupation des artistes de l'époque. Le dessin des mains rappelle, à certains égards, la manière de Van Dyck; ces mains sont d'une élégance aristocratique un peu maniérée. Quant aux draperies, très tourmentées, elles se ressentent du style et de l'influence du Bernin.

Cette œuvre fit grand honneur à Del Cour. Aussi, patriciens et membres du clergé s'adressèrent-ils souvent au sculpteur pour des travaux de même nature. C'est ainsi qu'à la collégiale de Huy, Del Cour exécuta le mausolée d'Étienne Rossius de Liboy, et à l'église Saint-Mengold, dans la même ville, le tombeau des Martini, également en marbre, daté de 1687.

Del Cour, extrêmement laborieux, avait d'ailleurs le travail facile. Il fut tellement fécond que nous ne tenterons point l'énumération de ses œuvres. Nous nous contenterons de signaler les principales d'entre celles qui existent encore.

Au nombre de celles qui sont le plus populaires, il faut citer le Christ en croix,

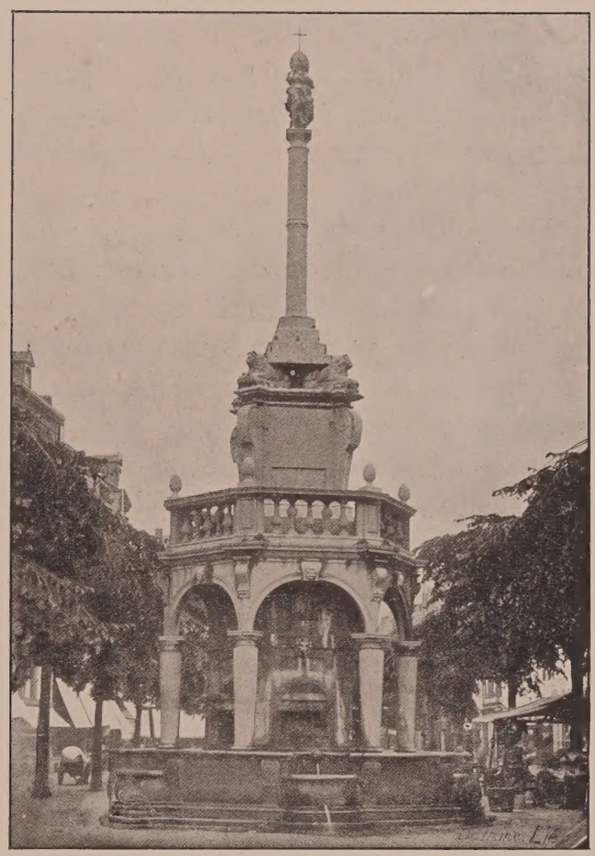
de grandeur naturelle, que Del Cour modela en 1663. Ce Christ, en bronze, le meilleur que l'artiste ait fait, fut d'abord placé sur le Pont-des-Arches. Il se trouve maintenant fixé au portail Nord de la cathédrale Saint-Paul. Le modèle, confié pour la fonte en bronze à un fondeur de Dinant, nommé Perpète Wespin, avait été donné au Couvent des Frères Capucins.

JEAN DEL COUR
La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus.
(Fontaine de la rue Vinâve-d'Ile, à Liége).

C'est vers 1673 que l'artiste fit le portrait en buste du seigneur de Liverloo, chanoine de la cathédrale Saint-Lambert et chancelier du prince Maximilien-Henri de Bavière. Ce buste, en bronze, l'une des meilleures œuvres de Del Cour, est conservé au Musée de l'Institut archéologique liégeois.

Peu de temps après l'exécution de ce buste, Del Cour entreprit un ensemble considérable : l'autel majeur de l'église abbatiale de Herckenrode. On n'a conservé de cet autel, tel que l'auteur l'avait conçu, qu'une description assez confuse de Saumery. Mais après la destruction de l'abbaye, à la fin du XVIII^e siècle, la plupart des marbres qui ornaient l'autel et le chœur de l'église, furent transportés dans l'église des Pères Récollets de Hasselt, où l'on en composa l'autel actuel. Cet autel est orné des statues de la Vierge, de Saint Bernard et de deux Anges, ainsi que de deux médaillons, — le tout en marbre blanc, — dus à notre artiste. La porte du tabernacle, en argent, a été également exécutée par Del Cour, qui y a représenté les Disciples d'Emmaüs.

Deux bas-reliefs en marbre blanc, l'un représentant le Christ donnant les clefs à saint Pierre, et l'autre les Adieux de saint Pierre et de saint Paul, que Del Cour avait placés dans le chœur de la collégiale Saint-Pierre de Liége, se trouvent aujourd'hui à la cathédrale de la même ville. L'admirable Christ mort et les deux Anges adorateurs qui ornent la même église, avaient été sculptés par Del Cour, en 1696, pour le tombeau de Walther de Liverloo et de son épouse Marie d'Ogier. Ce monument avait été élevé dans la chapelle des Sépulcrines, dite des Bons-Enfants.



JEAN DEL COUR
Fontaine du Perron.
(Place du Marché, à Liége).

L'église Saint-Jacques conserve du même artiste les statues de Saint Hubert, de Saint Benoît, de Sainte Scolastique, de Saint Jacques-le-Mineur, de Saint Hubert et de Saint Roch. Ces statues, de grandeur naturelle, sont sculptées en bois et peintes en blanc ; certaines sont signées et datées de 1707.

L'ancienne collégiale Saint-Martin possède, de son côté, douze médaillons en marbre blanc qui ornent la chapelle du Saint-Sacrement. Mais c'est l'église Saint-Antoine qui a conservé le plus grand nombre d'œuvres importantes de l'artiste : on n'y compte pas moins de neuf grandes statues exécutées par Del Cour, et la chaire de vérité est également due à son ciseau. L'une des statues est datée de 1693.

Mentionnons encore, à Saint-Nicolas-Outremeuse, deux anges soutenant une couronne, qui forment un très harmonieux groupement.

En 1696, Del Cour avait exécuté la Vierge en bronze surmontant la fontaine qui se trouve actuellement dans la rue Vinâve-d'Ile, à Liége, et sur la place du Marché, dans la même ville, il avait réédifié la fontaine des Trois Grâces, que surmonte le perron de la cité.

Il suffit de rappeler ces différents travaux pour démontrer l'activité de l'artiste à une époque de la vie où la plupart des hommes ne songent plus qu'au repos. En

réalité, Del Cour travailla jusqu'à son dernier jour. L'estime de ses concitoyens le suivit durant toute sa carrière. Assidu et dévoué à sa tâche, Del Cour était d'une modestie bien rare chez les hommes qui n'ont connu que le succès. Il aimait sa famille, tous ses proches, son élève de prédilection Jean Hans, de même qu'il chérissait son pays natal. Pour ne point s'expatrier, il déclina, à diverses reprises, les offres avantageuses qui lui furent faites. Nous avons dit qu'il n'accepta pas la proposition du Bernin qui eût voulu l'emmener à Rome pour l'associer à ses travaux. Plus tard, il refusa également à Vauban et à La Feuillade d'aller s'établir à Paris pour y modeler la statue de Louis XIV, qui devait couronner le monument de la place des Victoires.

Del Cour était extrêmement actif : obstiné au travail, il maniait l'ébauchoir ou le ciseau sept ou huit heures de suite, sans éprouver de fatigue. Dur pour lui-même, insensible aux aises de la vie comme à la rigueur des saisons, on le voyait l'hiver, dans un atelier sans feu, taillant à grands coups le marbre ou la pierre, toujours prêt à rire de ses aides ou des praticiens qui, soufflant dans leurs doigts, se plaignaient d'être incommodés ou paralysés par le froid.

Grâce à l'extrême simplicité de sa vie, à son application au travail et à une activité continuelle, Del Cour avait amassé une fortune assez considérable. Il disposa de ses biens par un testament daté du 5 septembre 1695.

Le 4 avril 1707, on trouva l'artiste mort dans son lit. Il avait atteint l'âge de quatre-vingts ans. Conformément à sa volonté, il fut enterré dans l'église Saint-Martin-en-Ile, auprès de sa mère et de son frère Jean-Gilles Del Cour.

L'influence de Del Cour fut considérable. On peut dire qu'à travers toutes les œuvres des sculpteurs mosans du XVIII^e^ siècle, on en retrouve la trace, et l'on peut même sans exagération affirmer que tous les artistes qui le suivirent tirent quelque chose de ce maître. Fait remarquable cependant ! Alors que l'abondance de son œuvre, en dépit de son activité personnelle, si considérable qu'on puisse la supposer, implique la collaboration d'un certain nombre d'aides, on ne connaît à Del Cour qu'un seul élève. C'est ce Jean Hans dont nous avons déjà eu l'occasion de citer le nom.

Né en 1670, au village de Grivegnée, près de Liége, Hans entra, paraît-il, de bonne heure en apprentissage dans l'atelier de Del Cour. Il n'eut point d'autre maître. Del Cour le traita comme un fils et, lorsqu'il jugea le moment venu, il l'envoya en Italie à ses frais. A cette époque, Hans était bien jeune encore, puisque dès 1694 nous le trouvons travaillant à Modène. De retour à Liége, Hans reprit sa place dans l'atelier de Del Cour. Il n'en sortit qu'après la mort du maître, et c'est à lui que ce dernier légua ses outils, ses études, ses dessins, les maquettes de ses œuvres et tout ce que contenait son atelier.

Comme Del Cour, Jean Hans était un grand travailleur. En dehors de sa participation aux travaux de son bienfaiteur, Hans exécuta un bon nombre de

statues pour les églises de Liége, et lorsque la cité reconstruisit l'hôtel communal, notre artiste fut chargé de la plupart des travaux de sculpture qui ornent encore cet édifice. Il mourut à Liége, le 18 décembre 1742.

A peu près à l'époque où Del Cour voyait le jour à Hamoir, naissait à Liége, un sculpteur qui nous est plus connu par les mentions que font de ses travaux les auteurs liégeois, par les élèves qu'il a formés, et enfin par l'influence qu'il paraît avoir exercée autour de lui, que par les œuvres qui lui ont survécu. Celles-ci, en effet, ornaient, pour la plupart, des monuments qui disparurent lors de la tourmente révolutionnaire. Cet artiste s'appelait Arnold du Honthoir (1). Il compléta son éducation par un séjour de six ans en Italie, puis revint s'établir dans sa ville natale.

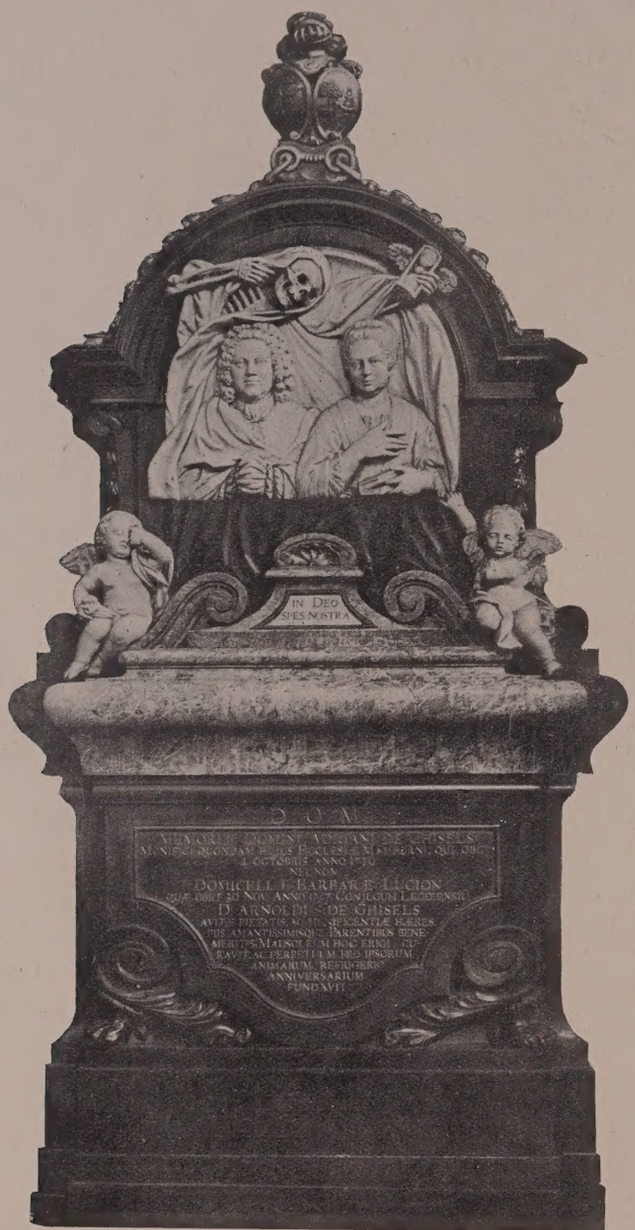
Jan Hans
Saint Nicolas.
(Église Saint-Nicolas-outre-Meuse, à Liége).

Les œuvres les plus importantes de ce maître se trouvaient dans la cathédrale Saint-Lambert. Il y avait placé le mausolée en marbre blanc du baron Jean-Ernest de Surlet, archidiacre d'Ardenne et vicaire-général, orné du portrait en médaillon de ce seigneur. Dans les chapelles de la même église, Honthoir avait sculpté deux autels en marbre de Saint-Remy, ainsi que le tombeau du prince Jean-Louis d'Elderen, avec le buste en marbre blanc de ce prélat, décédé en 1694. Ce tombeau a heureusement échappé à la destruction qui a frappé la plupart des œuvres ornant jadis la cathédrale Saint-Lambert : il a été transporté dans l'église de Genoels-Elderen. L'un des autels en marbre de Saint-Remy que nous avons mentionnés plus haut, et dans lequel était encastré un bas-relief en marbre blanc représentant le Purgatoire, était considéré comme l'un des meilleurs travaux de l'artiste.

Une autre de ses œuvres a été en partie conservée : on en a gardé les figures du baron Jacques-Ignace de Surlet et de sa femme Anne-Emérentianne de Valdes. Ces deux figures, en marbre blanc, ornaient le mausolée des Surlet, érigé dans l'église conventuelle des Dominicains de Liége. Cette église ayant été démolie,

(1) Sur cet artiste, voy. Joseph Demarteau, *L'église des Bénédictines de Liége. Son architecte Dame Aldegonde Desmoulins, poète wallon et miniaturiste (1640-1692) et son sculpteur Arnold du Honthoir* dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XXXVIII (1908), pp. 190-197.

la famille de Liedekerke-Surlet obtint qu'on lui cédât les fragments du mausolée. Les deux portraits ont été encastrés dans un mur de la chapelle du château de Lexhy. Ils ont été traités avec beaucoup de soin et donnent un bon échantillon du talent de maître Arnold.



Renier Panhay de Rendeux
Monument funéraire d'Adrien de Ghysels et de Barbe Lucion.
(Église Sainte-Catherine, à Liége).

Honthoir exécuta, pour l'église Saint-Jacques, une copie de la statue de Saint André de Duquesnoy, qui se trouve à Saint-Pierre de Rome. Il avait aussi sculpté pour la même abbatiale, deux statues en marbre blanc, représentant Saint Benoît et Sainte Scolastique. Ce ne fut pas l'unique fois qu'il mit son talent au service de l'Ordre des Bénédictins, et si la plupart des œuvres que nous avons énumérées, ont aujourd'hui disparu, il nous est heureusement donné d'admirer les sculptures dont l'artiste avait orné l'église du monastère de la Paix-Notre-Dame, à Liége: on y trouve encore ses deux statues en marbre blanc de Saint Benoît et de Sainte Scolastique.

Le talent de maître Honthoir se plaisait surtout dans l'étude soignée des têtes, des mains et des pieds. Ses figures se distinguent par l'élégance et la finesse ; en revanche, ses draperies sont généralement mesquines et un peu dures.

Honthoir mourut le 5 mai 1709, après une vie très laborieuse.

Honthoir eut le mérite de former une pléiade de statuaires et d'ornemanistes dont plusieurs ont joui d'une assez grande notoriété.

Nous citerons Cornélis Van der Werk (mort en 1742), Robert Verburgh (mort en 1720), et Renier Panhay de Rendeux, mort le 20 mai 1744.

Quelques-unes de leurs œuvres existent encore à Liége. C'est ainsi que l'église Saint-Denis a conservé une statue de son patron, due à Van der Werk, et placée encore aujourd'hui auprès du maître-autel, du côté de l'Évangile. Cette statue, en marbre blanc, est traitée avec beaucoup de conscience. Le saint est représenté en évêque, revêtu de la mitre et d'une chape en riche damas. Il tient un planisphère.

Une statue de la Vierge, également en marbre blanc, placée en pendant avec le Saint Denis de Van der Werk, a été sculptée par Robert Verburgh. Elle est gracieuse et d'un travail très étudié, notamment dans les draperies, où l'artiste a cherché à s'inspirer de l'antique. L'Enfant Jésus lève la main droite pour bénir ; son attitude est aisée et naturelle.

Enfin à Renier Panhay de Rendeux on doit le beau mausolée d'Adrien de Ghysels († 1720) et de son épouse Barbe Lucion († 1737), qui se trouve dans l'église Sainte-Catherine (1), ainsi que la statue de la Sainte Vierge, placée à l'entrée du chœur de la même église.

Panhay de Rendeux, qui cultivait également la peinture, était un dessinateur habile. Il forma de nombreux élèves. Celui d'entre eux qui fit le plus honneur au maître fut Simon Cognoulle. Fils de Dieudonné Cognoulle et d'Anne Polain, Simon naquit à Liége et fut baptisé dans l'église Saint-Adalbert, le 25 juillet 1692.

Il appartient à ce petit groupe d'artistes de son temps qui n'ont pas jugé nécessaire de se rendre à Rome pour étudier leur art et rapporter d'Italie leur brevet de capacité. Aussi paraît-il plus original que bien de ses confrères.

Renier Panhay de Rendeux
La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus.
(Église Sainte-Catherine, à Liége.)

Cognoulle s'attacha particulièrement à traiter les bas-reliefs en bois. C'est de cette manière qu'il traduisit successivement le Jugement dernier que son maître, Panhay de Rendeux, avait peint dans le fond de l'église des Sœurs-de-Hasque à Liége, le Massacre des Innocents, l'Enlèvement des Sabines du Guide, et la Bataille des Amazones de Rubens. Ce dernier morceau passait pour son chef-d'œuvre. Cognoulle sculpta

(1) Sur ce mausolée, voy. J. Brassinne, *Inventaire archéologique du pays de Liége,* n° XXV, dans *Chronique archéologique du pays de Liége*, t. III (1908), pp. 85-88.

également Josué arrêtant le soleil, le Passage de la Mer Rouge, et un second Massacre des Innocents. Ces bas-reliefs furent, en 1745, vendus par la veuve de l'artiste au prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, qui les paya la somme, considérable pour l'époque, de 300 souverains d'or, équivalant à 10.000 livres de France.

La fortune ne sourit cependant pas à Cognoulle de son vivant. Il avait exécuté une série de bas-reliefs d'après les Batailles d'Alexandre, de Lebrun. Ne pouvant pas les placer à Liége, l'artiste suivit le conseil qu'on lui donnait de se rendre à Paris, où ses travaux paraissaient devoir être plus goûtés. Son attente fut déçue ; au bout de deux mois, Cognoulle dut se résoudre à quitter Paris, mais auparavant il confia cinq de ses œuvres à un concitoyen, depuis longtemps établi dans cette ville, et qui répondait au nom de Rouette. Celui-ci vivait d'expédients. Il vendit les bas-reliefs au médecin du roi qui, de son côté, les céda à la cour ; mais Rouette réclama à l'artiste une commission exorbitante, de telle sorte que Cognoulle ne retira presque aucun bénéfice de son travail. Cognoulle éprouva, paraît-il, un si vif chagrin de cette aventure que la douleur le conduisit au tombeau. Il mourut le 20 avril 1744, âgé de 52 ans.

Simon Cognoulle
Sainte Marie-Madeleine.
(Église Saint-Jacques, à Liége.)

Les bas-reliefs des Batailles d'Alexandre allèrent orner le château de Fontainebleau. A la suite de quelle aventure ces panneaux finirent-ils par échouer, le 4 février 1885, à l'hôtel Drouot, à Paris ? On l'ignore.

Après des enchères vivement disputées, la série fut adjugée, au prix de 17.600 francs, plus 5 pour 100 de frais, au délégué d'un musée de Berlin.

Cognoulle s'était également adonné à la statuaire, et avait travaillé pour les églises de Liége : sous les orgues de l'église Saint-Jacques se trouvent encore deux statues en bois représentant Saint Lambert et Sainte Madeleine. Elles avaient été commandées à Cognoulle par l'abbé Nicolas Jacquet (1709-1741), et originairement étaient placées dans le chœur de l'église, où figuraient deux autres statues du même artiste : celle de Saint Jean-Baptiste et celle de Saint Michel. C'est encore Cognoulle qui avait sculpté la chaire de vérité de l'église Saint-Martin-en-Ile, de même qu'il avait exécuté de nombreux travaux à l'église des Croisiers.

Cognoulle avait formé des élèves. Un d'entre eux suivit avec une grande fidélité la manière de son maître et exécuta, avec non moins d'adresse que lui, des bas-reliefs, copiés des compositions des peintres célèbres, bas-reliefs généralement animés de nombreuses figures. Ce disciple de Cognoulle est Antoine-Marie Melotte, né à Liége, le 5 septembre 1722, et décédé dans la même ville, le 5 octobre 1795.

Melotte avait épousé Adélaïde De Wandre, parente du sculpteur de ce nom. On possède peu de renseignements sur la vie de l'artiste. Il suivit d'abord la carrière des armes et paraît avoir abordé assez tard l'étude des beaux-arts. Ses premiers essais dans le domaine de la sculpture datent de 1752. Cette année, il acheva la Bataille des Amazones, ainsi qu'une Bataille entre César et Pompée. Cinq ans plus tard, Melotte exécuta, pour un riche négociant de Verviers, du nom de Frankinet, un médaillon représentant le Passage de la Mer Rouge, et deux scènes de batailles, dont l'une était consacrée à Josué combattant les Amalécites. Ce dernier panneau mesure $0^{m}70$ de hauteur sur $1^{m}52$ de longueur. L'habileté du ciseau de l'artiste s'y montre dans tout son éclat. L'œuvre porte cette inscription : *Les Amalécites, par A. Melotte, capitaine et statuaire à Liége.*

On a pu juger, par l'énumération des œuvres que nous venons de citer, que Melotte reprenait volontiers les sujets traités par son maître. De même que celui-ci, il sculpta six bas-reliefs représentant les Batailles d'Alexandre, d'après Lebrun. Ces six bas-reliefs, ainsi qu'un autre figurant un Christ en croix, avaient été exécutés pour le prince-évêque de Velbruck. Ils sont aujourd'hui en la possession de M. le comte Amaury d'Ansembourg, et figurèrent à l'Exposition de l'Art ancien, à Liége, en 1905.

Melotte ne se contenta pas de travailler pour le prince liégeois : il sculpta pour l'impératrice de Russie, Catherine II, six grands bas-reliefs qui prirent place dans un des palais impériaux de Saint-Pétersbourg. Melotte avait encore exécuté un grand nombre de travaux pour les maisons patriciennes de Liége, et plusieurs églises de la même ville possédaient des statues et d'autres sculptures en bois dues au ciseau de ce maître.

Un autre élève de Cognoulle, qui n'eut pas moins de notoriété que Melotte, est Guillaume Evrard. Né à Liége en 1709, il était fils de Gilles Evrard et de Jeanne Admet. Après que Guillaume eut fait ses humanités, son père, tenant compte des dispositions dont le jeune homme faisait preuve, le mit en apprentissage, d'abord dans l'atelier de Renier Panhay, et plus tard dans celui de Cognoulle.

En 1738, le jeune artiste partit pour Rome où, pendant six ans, il poursuivit ses études sous la direction du statuaire Jean-Baptiste Maini. Il revint à Liége, en 1744, pour sculpter le mausolée du prince Georges-Louis de Berghes, qui devait être placé dans le chœur de la cathédrale Saint-Lambert. Ce premier travail, fort goûté des concitoyens de l'artiste, assura sa réputation. Dès ce moment, le ciseau d'Evrard

ne chôma plus, et généralement c'est à lui que furent confiés les travaux de sculpture les plus importants de la principauté.

En 1746-1747, nous trouvons Evrard occupé pour le compte de l'Administration communale de Liége. Lorsque le cardinal Jean-Théodore de Bavière, prince-évêque de Liége, mourut en 1763, ce fut à Evrard que fut commis le soin de sculpter son tombeau, de même qu'en 1771 on recourut encore à l'artiste pour le mausolée de Charles d'Oultremont, qui avait succédé à Jean-Théodore de Bavière. Ces monuments funèbres avaient été dressés, comme celui de Georges-Louis de Berghes, dans le chœur de la cathédrale liégeoise. Lors de la destruction de ce temple, la tombe du prince de Bavière semble avoir complètement disparu. On parvint à sauver quelques fragments du monument de Georges-Louis : un médaillon, représentant le portrait du défunt, et deux anges ou génies ailés sont conservés dans le réfectoire du séminaire épiscopal de Liége. Le tombeau du prince d'Oultremont fut racheté par des membres de sa famille, et placé dans la chapelle du château de Warnant-d'Oultremont, où il se trouve encore.

L'artiste, qui passait à juste titre pour l'un des sculpteurs les plus habiles de la principauté, en était aussi l'un des plus féconds. Mais la plupart des œuvres d'Evrard n'ont pas joui des mêmes immunités que le mausolée du prince d'Oultremont. Quelques-unes seulement d'entre elles se rencontrent encore dans les églises de Liége. C'est, à l'église Sainte-Croix, un Christ à la colonne, une Vierge des douleurs, et des Anges en stuc ; à Saint-Denis, un Saint Grégoire et un Saint Jean Népomucène ; à Saint-Martin, les Anges adorateurs qui encadrent le beau tabernacle de l'autel majeur.

Evrard exécuta de nombreux travaux pour l'abbaye de Saint-Hubert. Ce fut à la demande de l'abbé de Jong, qui gouverna ce monastère de 1727 à 1760, qu'Evrard sculpta l'un de ses meilleurs morceaux : c'est une statue de Saint Sébastien. Volée lors de la Révolution, elle fut, par après, rachetée à un entrepreneur de Paris, du nom de Boignes, et se trouve aujourd'hui dans la petite église d'Awenne.

L'église Saint-Hubert a, par contre, gardé les stalles qui se trouvent des deux côtés du chœur. Ces stalles, en bois de chêne, sont ornées de dix-huit panneaux en bas-reliefs : les neuf panneaux du côté de l'Évangile sont consacrés aux principales scènes de la vie de saint Benoît, tandis que les autres retracent des événements de la vie de saint Hubert. Ces bas-reliefs sont exécutés avec l'habileté technique qui forme un des traits distinctifs du talent de l'artiste, mais l'inspiration religieuse et le caractère y font également défaut. Le travail, si considérable, que représentent ces stalles fut terminé en l'espace de deux ans; ce qui fait supposer qu'à cette époque, Evrard avait un atelier où de nombreux praticiens travaillaient sous sa direction.

Evrard avait également sculpté un certain nombre de bustes en marbre. Celui

du prince d'Oultremont appartient à M. le comte d'Oultremont de Warfusée ; un buste du prince de Velbruck est conservé au local de la Société d'Emulation de Liége, et un autre se trouve chez M. le baron de Sélys-Longchamps.

Depuis son retour de Rome, l'artiste ne cessa de jouir de la faveur des divers princes qui se succédèrent sur le siège épiscopal de Liége. Le prince de Velbruck lui avait même décerné le titre de « sculpteur de Son Altesse le Prince-Evêque ». Mieux encore : le sculpteur étant devenu vieux et probablement se trouvant hors d'état de travailler, de Velbruck lui avait accordé une honorable hospitalité à son château de Seraing. Evrard espérait, sans doute, terminer ses jours dans cette retraite. La Révolution vint l'en chasser. L'octogénaire ne survécut que peu de temps à cet événement. Il mourut le 10 juillet 1793, dans le village de Tilleur, situé sur la rive gauche de la Meuse, en face du château de Seraing, devenu propriété nationale.

Par Evrard se clôt la série des sculpteurs mosans les plus remarquables qu'ait comptés l'ancien régime.

CHAPITRE X

L'art de la gravure sur les bords de la Meuse. — La gravure des sceaux. Les graveurs en monnaies et en médailles. — Les graveurs d'estampes.

IL existe dans l'art de la gravure en creux, c'est-à-dire dans l'art d'entailler le cuivre, l'acier ou d'autres métaux, une série de procédés divers qui ont pour résultat de produire des œuvres d'art très différentes quant à leur usage et à leur destination.

Le plus ancien de ces procédés est la gravure en creux, par laquelle on a produit les monnaies, les médailles, les sceaux et les cachets. Ce genre de gravure a été cultivé aux bords de la Meuse, par des artistes d'un talent remarquable. Ceux d'entre eux qui ont vécu dans les siècles du moyen âge, et dont le lecteur a pu admirer plus d'une œuvre reproduite dans le tome Ier de cet ouvrage, nous sont pour la plupart demeurés inconnus. Mais au XVIIe et au XVIIIe siècles, nous voyons une série de ces artistes s'établir à Paris, y devenir graveurs de la cour, obtenir de hautes positions comme graveurs attachés à la monnaie, et parvenir à la célébrité.

Un autre genre de gravure dut son développement à l'origine de l'imprimerie : c'est la gravure d'estampes en taille-douce. Ce genre réclame de l'artiste une connaissance approfondie du dessin, l'intelligence du jeu des lumières et des ombres, et une habileté très grande à manier le burin. Son objet principal est la reproduction des tableaux des maîtres, sur des plaques de cuivre destinées à l'impression. Souvent, ces planches ont une haute valeur. Elles offrent un intérêt particulier en ce sens qu'elles constituent des œuvres de vulgarisation, et que plus d'une fois des écoles de graveurs se sont développées parallèlement aux écoles de peinture. Souvent aussi, les graveurs ont grandement contribué à former le goût du public.

Un troisième genre de gravure est la gravure à l'eau-forte, nommée parfois la gravure des peintres. Généralement ce sont, en effet, les peintres qui se servent de ce moyen facile, primesautier, très attrayant pour l'artiste doué de quelque facilité d'improvisation. Ce procédé peut donner rapidement des résultats séduisants, tout

en ne requérant pas d'études spéciales. Mais la planche gravée vaut naturellement ce que vaut le talent du peintre ou du dessinateur qui, tout à la fois, a conçu et exécuté le travail.

Parmi les artistes des bords de la Meuse qui se sont fait un nom comme aquafortistes, Gérard de Lairesse, dont nous avons constaté, en racontant sa vie, la prodigieuse fécondité, mérite une mention spéciale. On pourrait aussi citer Dreppe qui, dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, s'est signalé par quelques œuvres de circonstance, compositions théâtrales et tapageuses, qui n'ont souvent de valeur qu'au seul point de vue documentaire.

On ne possède point d'étude d'ensemble sur l'histoire de la gravure en pays mosan, et aucun auteur ne semble avoir été tenté d'aborder sérieusement ce sujet. Une société liégeoise avait naguère mis au concours cette étude, mais l'invitation est demeurée sans réponse.

Il s'est trouvé pourtant, dans la région qui nous occupe, des hommes remarquablement habiles, et, à défaut de l'histoire de la gravure, une histoire des graveurs mosans offrirait bien des ressources à un travailleur érudit, déterminé à suivre en pays étrangers les artistes qui ont acquis un renom justifié en maniant la pointe de l'aquafortiste ou le burin du graveur sur métal. Dans le chapitre que nous leur consacrons, nous ne pouvons qu'effleurer le sujet. Les graveurs offrent, en effet, généralement un œuvre plus considérable que les peintres. Presque toutes les pièces qui leur sont dues se trouvant réunies dans les cabinets publics et dans les collections privées, il conviendrait d'examiner une à une toutes les planches qui nous sont parvenues, pour pouvoir juger les différents maîtres et donner la synthèse de leurs productions.

Mais avant d'aborder l'étude de la gravure en taille-douce, nous devons accorder notre attention à ce genre, que nous avons dit plus ancien, de la gravure des sceaux et des médailles.

Ainsi qu'il a été rappelé plus haut, il s'est trouvé au moyen âge, dans les régions mosanes, d'excellents artistes qui, restés anonymes pour nous, nous ont du moins légué leurs travaux. Ces travaux sont les matrices des sceaux que l'on trouve appendus encore en si grand nombre aux chartes et aux documents du moyen âge. Ces sceaux revêtaient une grande importance et, à l'origine du moins, ils conféraient aux diplômes et aux contrats l'autorité qui, de nos jours, s'attache à l'authenticité de la signature.

S'il est très peu question des graveurs qui, aux différents siècles du moyen âge, ont ciselé des matrices, ce n'en était pas moins des artistes dans toute l'acception du mot. C'est dans le dessin, dans la composition de ces sceaux, si bien appropriés à l'usage auquel ils étaient destinés, c'est ensuite dans la gravure de ces creux que l'art intervient, et souvent le talent de l'artiste s'y manifeste avec une variété de res-

sources, une convenance, une originalité, parfois un génie de l'arrangement, bien remarquables. Dans les petits monuments que ces artistes ont créés éclate fréquemment le caractère religieux propre aux siècles qui les ont inspirés; mais d'autres sentiments s'y révèlent, et il n'est guère de travaux de l'art plastique qui se trouvent pénétrés, autant que la gravure des sceaux, du sentiment des réalités de la vie.

Le cadre de la composition affecte tour à tour la forme ronde, ogivale, en amande, ou même carrée. Parfois, cette composition comporte plusieurs figures ; plus généralement, il ne s'y trouve qu'un seul personnage, dans certains cas debout, plus souvent assis, revêtu du costume de sa dignité et des attributs de sa charge. Sur les sceaux des seigneurs laïques, fréquemment le propriétaire du sceau est représenté, armé de toutes pièces, sur un cheval richement caparaçonné. D'autres fois encore, un écusson chargé de ses armoiries, ou encore un emblème, occupe seul le champ. Le sujet principal est d'ordinaire entouré d'une bordure où presque toujours se trouve gravée la légende qui explique, en quelque sorte, la raison d'être du sceau, et fait connaître le personnage, l'être moral ou la corporation dont il émane et dont il semble, pour ainsi dire, attester la présence à l'acte revêtu de son scel.

L'étude des sceaux présente donc une grande importance au point de vue artistique, et c'est avec raison qu'un archéologue français a pu écrire que « pour étudier la sculpture du moyen âge, ce n'est pas assez de connaître ce qu'il nous a laissé de statues et de bas-reliefs, il est une autre sorte de monuments non moins utiles à consulter : ce sont les empreintes des cachets et des sceaux suspendus aux chartes et aux diplômes. Là, vous trouvez des témoignages authentiques de l'état de l'art aux différentes périodes. Les sceaux sont pour le moyen âge ce que les médailles et les pierres gravées sont pour l'antiquité, et ils ont de plus l'avantage de porter leur date. Or, en étudiant toute la série des sceaux des monarques et des seigneurs pendant le moyen âge, on reconnaît, dans le plus ou moins de beauté du dessin, les mêmes phases, les mêmes révolutions que ... dans la sculpture » (1).

La remarque que fait Vitet pour l'histoire de l'art en France est si fondée, d'une manière générale, que nous n'hésitons pas à la faire nôtre et à l'appliquer à la région mosane. Dans les contrées riveraines de ce fleuve, les sceaux méritent, au point de vue de l'art, une étude aussi attentive que les monuments de la sphragistique en France, en Angleterre et en Allemagne.

Cette étude, répétons-le, il ne nous est point possible de l'esquisser ici : nous devons nous contenter d'en indiquer l'intérêt et d'émettre l'espoir que, quelque jour, elle tentera un auteur disposant du temps, des aptitudes et des documents nécessaires.

Ce que nous avons dit des sceaux s'applique en grande partie aussi à la gravure

(1) L. VITET, *Etudes sur les Beaux Arts*, Paris, Charpentier, 1847, t. II, p. 63.

des monnaies. Quelle mine intéressante que cette série de monnaies qui ont eu cours dans l'ancienne principauté de Liége ! « La série épiscopale liégeoise, a-t-on dit, pour son ancienneté, sa suite non interrompue et la richesse de ses premiers types, n'a pas de rivale en Belgique. Mieux que cela : durant les XI^e^, XII^e^ et XIII^e^ siècles, nous osons affirmer qu'elle est sans égale dans aucun pays. » Ces paroles sont empruntées à l'historien qui connut le mieux la numismatique des régions mosanes et qui, dans un savant travail, a décrit et étudié toutes ses variétés. Nous nous bornerons à renvoyer le lecteur à ce magistral ouvrage de feu le baron J. de Chestret, dont les planches font admirer la beauté des espèces liégeoises (1).

En ce qui concerne les médailleurs (2), nous avons fait connaître déjà la vie du plus célèbre d'entre eux, Jean Warin, et nous avons signalé ses principales œuvres. Bornons-nous à rappeler que beaucoup de ses médailles constituent de véritables chefs-d'œuvre, et n'ont point été surpassées.

Au nombre des artistes qui travaillèrent sous la direction de Warin, nous trouvons Gérard-Léonard Hérard, ou Érard, né à Liége, vers 1630 (3). A la fois graveur de médailles et sculpteur, il devait avoir acquis une certaine réputation, puisque l'Académie royale de peinture et de sculpture lui ouvrit ses portes, le 16 octobre 1670. Ses morceaux de réception étaient le buste du chancelier Séguier et un médaillon en marbre représentant Saint Jacques. En ce qui concerne la gravure, nous mentionnerons tout spécialement une belle médaille dont la face reproduit le portrait de Lambert de Liverloo, chancelier de Maximilien-Henri de Bavière, prince-évêque de Liége. Cette médaille porte la signature *Herard f.* et elle est datée de 1670, l'année même où l'artiste devint membre de l'Académie. Cinq ans plus tard, le 8 novembre 1675, Hérard rejoignait Warin dans la tombe.

Le dernier représentant des grands médailleurs liégeois, dans la capitale de la France, s'appelait Jean Duvivier. Duvivier était un graveur doué de toutes les qualités qui font le véritable artiste. Au cours d'une carrière laborieuse et singulièrement féconde, il obtint de très grands succès. Cependant, comme nous le verrons, ses prédilections l'avaient poussé d'abord vers la peinture. Mais les études auxquelles il se livra pour répondre aux espérances de sa première jeunesse ne furent pas perdues pour la carrière qu'il devait parcourir d'une façon si brillante.

Jean Duvivier était né à Liége, le 7 février 1687. Son père, Gangulphe Duvivier,

(1) J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *Numismatique de la principauté de Liége et de ses dépendances (Bouillon, Looz) depuis leurs annexions* dans *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie..... de Belgique*, t. L, Bruxelles, Hayez, 1888 ; — *Supplément*, Liége, D. Cormaux, 1900.

(2) Sur ces artistes, cfr V. TOURNEUR, *Les médailleurs au pays de Liège. Précis historique* dans *Wallonia*, t. XIV (1906).

(3) Sur cet artiste, voy. J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *G. L. Hérard, sculpteur et graveur. État actuel de sa biographie* dans *Revue belge de numismatique*, 47^e^ année (1891), pp. 420-426.

était graveur de cachets et graveur de la vaisselle des princes-évêques de Liége. C'est dans l'atelier paternel que Jean Duvivier apprit à manier le burin, non seulement en vue de la gravure des médailles, mais encore pour la gravure en taille-douce. Le lecteur pourra se rendre compte à quel point Duvivier était déjà maître de son burin, en voyant le portrait de Bertholet Flémalle reproduit dans cet ouvrage. Duvivier a exécuté cette planche d'après le portrait peint par le peintre lui-même. C'est une œuvre de la jeunesse de l'artiste, antérieure à son départ pour Paris, où devait s'écouler sa vie. On ne connaît qu'un autre portrait gravé par Duvivier de la même manière : c'est celui de Des Gouges dont nous parlerons plus loin.

Dans l'intention de poursuivre ses études de peinture, Jean Duvivier s'était, suivant la coutume, mis en route pour Rome. Il cheminait à pied, s'arrêtant en route et dessinant partout où il trouvait des objets dignes de fixer son attention. Il arriva ainsi à Paris. Trouvant dans cette ville les ressources nécessaires à ses études et constatant notamment l'existence d'une bonne académie de dessin, il se décida à en suivre les cours avec assiduité.

Après avoir dessiné tout un hiver, il fut admis au cours de peinture. A ce cours, Duvivier obtint suffisamment de succès pour pouvoir briguer le prix de Rome. Mais, lorsqu'il présenta son ouvrage au concours, il fut invité à décliner son nom et à faire connaître le lieu de sa naissance. Sa qualité d'étranger le fit exclure des rangs des concurrents.

L'insuffisance des ressources que lui procurait sa famille ne permettait pas à Duvivier de poursuivre sa route vers Rome. Obligé de vivre à Paris, il dut chercher à s'employer d'une manière lucrative. C'est alors qu'il saisit le burin et grava, d'après Tournière, le portrait de Pierre Des Gouges, doyen des avocats du Conseil. Cette œuvre constituait certes une recommandation pour l'artiste ; mais comprenant que des protections lui étaient nécessaires, Duvivier se rendit auprès de son compatriote Valdor, résident du prince de Liége près de la cour de France, et que nous ferons plus loin connaître au lecteur. Valdor était assurément l'homme le mieux à même, à la fois, de juger du mérite de son jeune concitoyen et de lui servir d'appui au début d'une carrière d'artiste. Valdor fit bon accueil à Duvivier et, ayant reçu précisément la mission de chercher un artiste capable de graver une médaille de Joseph-Clément de Bavière, prince-évêque de Liége, il offrit au jeune graveur de se charger de ce travail.

Duvivier, n'ayant jamais gravé sur acier, hésita d'abord à accepter cette proposition. Il réussit cependant : l'œuvre était correcte et le portrait ressemblant. Joseph-Clément donna son approbation à cet essai du jeune graveur et, plus tard, lui commanda d'autres travaux, entre autres une grande médaille destinée à perpétuer le souvenir de la confrérie Saint-Michel. Cette confrérie, inspirée par une pensée à la fois religieuse et charitable, avait pour principal objet de rendre

les jeunes gentilshommes moins chatouilleux sur le point d'honneur. Cette médaille, dont Duvivier dessina la composition et exécuta la gravure, fut pour lui l'occasion d'un grand succès.

C'est peut-être par Valdor que le jeune artiste fut mis en rapport avec de Launay, directeur du département que l'on appelait la monnaie des médailles. De Launay, frappé des dispositions remarquables de Duvivier, l'engagea vivement à renoncer à la peinture et à la gravure en taille-douce, pour s'adonner exclusivement à la gravure des médailles. L'artiste liégeois, qui avait toujours caressé l'espoir de reprendre les pinceaux, n'aurait peut-être pas écouté ces conseils, sans une mésaventure qui lui arriva. Il venait de terminer une grande médaille que de Launay lui avait donnée à graver : celle de la statue équestre de Louis XIV, dont le travail était remarquable. Le coin fut brisé par l'opération de la trempe. Cet accident fâcheux accabla l'artiste. Saisi d'un découragement profond, il retourna subitement à Liége pour revoir les siens, et retrouver dans sa famille le calme et le repos dont il avait besoin avant, disait-il, de reprendre le chemin de l'Italie, où il voulait poursuivre l'étude des grands peintres. Mais peu de temps après son arrivée à Liége, les lettres les plus pressantes de M. de Launay lui parvinrent, le rappelant à Paris et le priant de reprendre ses travaux dont, disait le directeur de la monnaie, il n'était pas possible qu'il se laissât détourner par un accident, fâcheux, sans doute, mais qu'un effort de volonté et un peu de travail pouvaient aisément réparer. Duvivier céda. De retour à Paris, il grava un nouveau coin. La médaille de grand module, très bien réussie cette fois, commença la réputation de Duvivier. Cette réputation s'affirma bientôt par les nombreux travaux qui furent confiés à l'artiste.

Très laborieux, très habile et très expéditif dans le maniement du burin, Duvivier a laissé un œuvre considérable. Il a gravé dix-sept fois la tête de Louis XIV à différents âges, trois têtes de la reine, deux médailles où le roi et la reine sont en regard, dix têtes de personnages illustres, quatre grands dessus de médailles, quarante-deux revers, et près de deux cents coins de jetons.

La cour et les ministres firent appel au talent de Duvivier pour fixer, par des médailles, le souvenir des faits remarquables du règne de Louis XIV. De sorte que l'on peut trouver dans son œuvre une sorte d'histoire numismatique de la France à son époque. Non seulement son burin était d'une dextérité et d'une souplesse remarquables et capable de vaincre les difficultés que lui opposait le métal, mais Duvivier était encore excellent dessinateur et compositeur ingénieux. Il savait, au moyen de figures allégoriques conçues dans le goût du temps, et par suite aisément comprises des contemporains, donner à ses médailles une signification flatteuse pour le roi et pour ceux dont il reproduisait les traits. On trouva en Duvivier un digne successeur de Warin et, en dépit de son caractère ombrageux et susceptible, il ne fut pas possible

de lui refuser les distinctions et les honneurs auxquels ses travaux lui donnaient droit. Il obtint un logement au Louvre, une pension, et il fut nommé, le 28 mars 1718, membre de l'Académie royale.

Duvivier mourut à Paris, le 30 avril 1761. Sa fin fut fort édifiante. De sa très nombreuse famille — il avait eu dix-sept enfants — il ne lui restait plus qu'une fille et deux fils. L'un de ceux-ci succéda à Duvivier en qualité de graveur de la monnaie, malgré les efforts que son père avait faits en vue de le détourner d'une carrière pour laquelle, pensait-il, le jeune homme n'avait pas d'aptitudes suffisantes.

A cette époque régnait, à Paris, un véritable engouement pour les graveurs liégeois. M. de Marigni, consulté par Louis XV sur le choix d'un nouveau graveur en médailles, lui conseilla de différer sa décision, dans l'espoir qu'il trouverait un Liégeois capable de remplacer le graveur qui venait de mourir, ajoutant « qu'il n'y avait que les gens de cette nation pour bien saisir l'effigie des rois de France ».

Tandis que Duvivier conquérait la renommée à Paris, un de ses compatriotes, graveur comme lui, demeurait au pays natal et mettait son talent au service de ses princes.

Il s'appelait Philippe-Joseph Jacoby, ou Jacobi, et était né vers 1708. Orphelin dès l'âge de quatorze ans, Jacoby fut placé en apprentissage, par son tuteur, chez un graveur de Cologne. Son apprentissage terminé, le jeune homme voyagea en Allemagne et en France. Il revint probablement ensuite s'établir à Liége. En 1746, ou après cette date, il exécuta une médaille à l'effigie du prince Jean-Théodore de Bavière. Vers la fin du mois de mars 1764, Jacoby termina une médaille destinée à commémorer le souvenir de l'élection de Charles d'Oultremont en qualité de prince-évêque de Liége. L'artiste grava également trois médailles relatives à l'Académie de peinture et à la Société d'Emulation fondées à Liége par le prince de Velbruck. La dernière de ces médailles fut exécutée en 1785. Depuis le 17 mai 1763, Jacoby avait été chargé de graver les coins des monnaies du chapitre. La commission fut renouvelée en 1771 et en 1784. Cette dernière année, le salaire attribué à l'artiste fut de 200 florins Brabant-Liége pour la gravure des coins du ducat, de l'écu et de l'escalin.

Au dire d'un juge particulièrement compétent « le Saint Lambert de l'écu de cette année est un des plus parfaits de la série des monnaies chapitrales » (1). Mais le chef-d'œuvre de l'artiste est un grand médaillon en fonte typographique ciselée, reproduisant les traits de Jean-Théodore de Bavière, médaillon d'une exécution admirable, qui porte la date de 1758.

Jacoby excellait aussi dans la gravure sur pierres fines. Enfin, on lui doit

(1) J. de Chestret de Haneffe, *Notice sur P. J. Jacoby, graveur liégeois du XVIII^e siècle* dans *Revue belge de numismatique*, 47^e année (1891), pp. 88-100.

quelques estampes en taille-douce, ainsi que quelques dessins. L'artiste mourut à Liége, le 23 septembre 1794.

Après avoir fait connaître les artistes mosans qui illustrèrent leur nom en s'adonnant à la gravure en médailles, il nous reste à parler de ceux d'entre eux qui taillèrent le cuivre en vue de la production d'estampes. Ici encore, force nous sera de nous borner aux artistes qui ont excellé, et de laisser dans l'ombre bien des travailleurs qui ne furent pas sans mérite.

Avant l'invention de la photographie et des différents procédés dont cette merveilleuse découverte fut le point de départ, la gravure était surtout un art d'interprétation. L'œuvre du peintre constituait le type, le modèle ou, si l'on veut, la source d'inspiration des maitres graveurs. La gravure mosane ne s'écarte pas de cette conception.

Pas plus que l'imprimerie, il ne semble point que la gravure ait été cultivée de bonne heure sur le sol de la principauté. Le fait s'explique aisément : à l'heure où la gravure sur bois et la gravure sur métal naissaient et se développaient dans les contrées voisines, la malheureuse principauté de Liége était déchirée par des luttes intestines qui laissaient peu de place aux préoccupations artistiques. Aussi devons-nous attendre le règne d'Erard de la Marck pour trouver, parmi les élèves de Lombard, les premiers graveurs dont il soit possible de citer les noms.

Bien qu'on ne possède point de planche que l'on puisse attribuer avec certitude à Lombard, nous n'hésitons pas à croire qu'il fut aussi graveur, car il semble presque inadmissible que cet artiste au talent si varié, et dont plus d'un disciple mania le burin, n'ait point pratiqué lui-même un art dont ses contemporains étaient si friands.

Celui des élèves de Lombard qui atteignit en ce genre à la plus grande réputation est Lambert Suavius, dont nous avons retracé la carrière (1). Suavius était un artiste très distingué et, de son vivant même, son renom s'était répandu au loin. Guichardin en parle dans les termes les plus élogieux, et Vasari reconnait également le mérite du burin de Suavius. Les deux auteurs italiens étaient contemporains de l'artiste. Ce qui caractérise Suavius comme graveur et lui assure sa valeur, c'est que, très généralement, il a reproduit ses propres compositions. Il étudia à Rome, et s'il forma principalement d'après l'antique, il n'échappa cependant point entièrement au maniérisme qui dominait alors en Italie.

Les gravures qu'il exécuta d'après ses propres dessins se distinguent par une finesse remarquable dans le maniement du burin, par la bonne conduite du trait, et par la grandeur du style. Une de ses pièces les plus importantes représente Saint Pierre et Saint Jean guérissant le boiteux sous le portique du temple. Elle est signée

(1) Voy. ci-dessus, p. 8.

et datée dans les exemplaires du second état : *Inventore ac cælatore Suavio, 1553.* Nous avons tenu à mettre sous les yeux du lecteur la reproduction de cette belle estampe (1). L'œuvre de Suavius est assez considérable. Ses planches les plus importantes, après celle que nous venons de citer, sont : la Résurrection de Lazare, datée de 1544 ; la Mise au tombeau, exécutée en 1548 ; une série de douze planches représentant le Christ et les apôtres ; la Tête du Christ et celle de la Sainte Vierge ; une Sainte Marguerite ; la Charité chrétienne, d'après Lombard ; les quatre Vertus cardinales ; la Philosophie, d'après Marc-Antoine ; Junon et Psyché, d'après Raphaël ; enfin, deux planches reproduisant une partie du Colisée et le Palais des Césars à Rome. Signalons encore des médaillons représentant des personnages romains, et différents portraits parmi lesquels deux effigies du cardinal de Granvelle (2).

Tandis que le burin de Suavius donnait naissance à ces belles estampes, un autre graveur originaire de Liége s'illustrait à l'étranger, tout en revendiquant fièrement sa qualité de Liégeois.

Né, en 1528, dans la capitale même de la principauté, où il fit sans doute ses études, Théodore de Bry alla plus tard exercer son art à Francfort-sur-Mein, et mourut dans cette ville le 27 mars 1598 (3). On a voulu attribuer à ses opinions religieuses, qui auraient penché du côté de la Réforme, l'exode de l'artiste s'éloignant ainsi de sa ville natale ; mais certaines des planches qu'il a gravées sont dans un sentiment absolument catholique, et en tête d'un des volumes des *Antiquitates romanae* de Boissard, il a placé une reproduction du tombeau de l'évêque Erard de la Marck, dont l'énergie arrêta l'établissement du Protestantisme dans ses États. D'autre part, exilé à raison de ses opinions religieuses, de Bry aurait-il songé à se réclamer, ainsi qu'il le fait en toute occasion, d'une ingrate patrie qui l'aurait chassé, lui et ses fils ? Ces derniers, Jean-Théodore, né à Liége en 1561 et décédé à Francfort en 1623, et Jean-Israël, que l'on croit être mort en 1611, furent aussi, comme leur père, d'habiles graveurs.

Leur œuvre commun se compose d'ornements, d'emblèmes, d'écussons pour armoiries et de portraits. Mais ce furent surtout les descriptions de voyages aux Indes, publiées en vingt-cinq parties, de 1590 à 1625, par l'imprimerie et l'atelier de gravure que le père avait fondés, qui rendirent célèbre le nom des de Bry.

Ainsi que nous venons encore de le constater pour ces graveurs, dans les familles

---

(1) C'est par erreur que la légende de notre reproduction donne cette gravure comme étant exécutée d'après une œuvre de Lombard.

(2) Jean Renier a fait des recherches consciencieuses sur l'œuvre de Suavius, et donné le relevé de toutes les pièces du graveur qu'il a pu trouver. Il en compte cent vingt et une. Voy. *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XIII (1877), pp. 245 et suiv.

(3) Sur les ascendants de Théodore de Bry, voy. J. Brassinne, *Les trois Thiry de Bry* dans *Chronique archéologique du Pays de Liége*, t. I (1906), pp. 13-17.

où l'on cultive les arts du dessin, la peinture ou la gravure, il n'est pas rare de voir le fils succéder au père, bien que le génie de l'art ne semble guère se transmettre en ligne directe. Mais le maniement du crayon ou du pinceau offre presque toujours de l'attrait pour un jeune homme, et pour peu que son talent ne soit pas tout à fait rétif, il trouvera, en suivant la profession paternelle, une initiation familiale, un outillage à sa disposition et, parfois même, une clientèle formée.

Nous rencontrons assez fréquemment aux bords de la Meuse, et notamment à Liége, des familles fournissant ainsi des dynasties d'artistes. En ce qui regarde les graveurs, une de ces familles les plus intéressantes, au point de vue du talent, comme au point de vue de la valeur morale, est celle des Valdor, ou Waldor. Il y a eu trois graveurs qui ont porté ce nom et, pour augmenter le risque de les confondre, tous trois avaient reçu au baptême le prénom de Jean. Malgré les recherches dont ces artistes ont été l'objet, il n'est pas toujours aisé de déterminer la part qui revient à chacun d'eux. Les difficultés de la biographie de ces trois graveurs sont encore augmentées par le fait qu'une bonne partie de la vie de deux d'entre eux au moins s'est écoulée loin du pays natal.

L'œuvre du plus ancien de ces artistes se compose d'une Vue de Spa, de sujets religieux, d'allégories, dont celles des sept Œuvres de miséricorde, et de plusieurs portraits : ceux de Jean Wamese, de Gilbert de Limbourg, de Jean-Baptiste de Glen et de Jean Chapeauville. Renier, qui a dressé le catalogue de l'œuvre des Valdor (1), attribue vingt pièces au premier en date des graveurs de cette famille.

Le second des Valdor naquit, paraît-il, à Liége en 1580. C'était vraisemblablement le fils de celui dont nous venons de parler. Il semble qu'il ait été formé par les enseignements de son père et par l'étude des œuvres d'Albert Dürer, de Lucas de Leyde et de Henri Aldregever. Il était assurément difficile de choisir de meilleurs modèles. Aussi, son œuvre, trop considérable pour que l'on puisse en tenter ici l'énumération, se distingue généralement par un burin court, ferme et fin. Sa carrière active peut être placée entre les années 1600 et 1630.

On a conservé un document émanant du prince-évêque Ferdinand de Bavière, et daté du 11 octobre 1621, par lequel le prince garantit les œuvres de l'artiste des contrefaçons dont celles-ci étaient l'objet, en comminant une forte amende contre les délinquants. En dehors des estampes religieuses, on cite encore un bon nombre de gravures dues au talent du second des Valdor. C'est ainsi qu'il est l'auteur du Frontispice d'une vie du cardinal Bellarmin, d'après Antoine Abbondanti, ainsi que du portrait de ce cardinal. Il est un certain nombre de pièces de Valdor dont la composition paraît devoir lui être attribuée. Nous citerons, en particulier, une gravure

(1) *Les Waldor, graveurs liégeois (Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VI (1863-1864), pp. 321-335, 439-480); *Le 3me Valdor, calcographe de Louis XIV (Ibidem*, t. VII (1865), pp. 123-170).

allégorique de l'Institution de la Fête-Dieu, un Ecce Homo, et une gravure représentant la Vierge de douleur, dédiée, en 1620, à l'abbé de Saint-Jacques, Gilles Lambrecht. Parmi les bons travaux de Valdor, on note encore un portrait de Saint François de Paule, daté de 1625, une Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean, enfant, accompagnés de sainte Elisabeth et de saint François.

Nous ignorons sous l'influence de quelles circonstances Jean Valdor quitta sa ville natale pour aller s'établir à Nancy, où il demeura plusieurs années (1). Durant cette période, son burin ne cessa d'être très productif. Il est probable que l'artiste se trouvait déjà en 1627 dans la capitale de la Lorraine. Il ne tarda pas à s'y faire connaître comme graveur très habile, et à gagner la faveur particulière du duc Charles IV. Celui-ci prit Valdor à ses gages, moyennant le paiement d'une pension annuelle de 600 francs, et lui alloua, en outre, une somme de 200 francs, pour aider l'artiste à se meubler. C'est à Nancy que Valdor exécuta, d'après Jacques Callot, deux planches représentant, l'une la Conversion de saint Paul, et l'autre le Christ en croix entre deux larrons.

Pendant son séjour à Nancy, Valdor ne se borna pas à graver des planches destinées à l'impression. A cette époque encore, les grands seigneurs aimaient beaucoup à porter des armures d'apparat richement décorées de gravures. Le burin de l'artiste liégeois était très prisé pour ces sortes de travaux. On a conservé deux quittances de lui, datées de 1630 : l'une de ces quittances est relative à une somme de 240 francs payés à Valdor pour la gravure d'une cuirasse complète destinée au duc de Lorraine, et l'autre, de 300 francs, a rapport à la gravure d'une rondache et d'un hausse-col, exécutés pour le même prince.

Quoiqu'il jouît de la faveur du duc, et que ses travaux fussent bien rémunérés, Valdor, qui vivait à Nancy, avec sa femme et ses enfants, ne paraît pas y avoir rencontré le bonheur, pas plus qu'il n'y trouva l'aisance. Il y subit, au contraire, les épreuves les plus pénibles : lui et les siens furent atteints par la maladie, et un incendie dévora leur mobilier. A cette occasion encore, le duc se montra généreux envers l'artiste : le 18 février 1632, il lui octroya une somme de 1000 francs. Après cette date, le duc Charles IV ayant perdu ses États, Valdor quitta Nancy pour se rendre à Paris.

On ignore la date de la mort de ce graveur, dont les estampes, justement estimées, rappellent la manière des Wierix. Un savant français, dont les travaux relatifs à la gravure jouissent d'une légitime autorité, a dit des estampes du second des Valdor qu'elles « sont propres, soignées et terminées jusqu'à l'excès, mais elles n'ont aucun des caractères que l'on trouve dans les œuvres réellement françaises »(2).

(1) Cfr J[OSEPH] A[LEXANDRE], *Le graveur Jean Valdor à Nancy* dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XVIII (1885), pp. 195-202.

(2) G. DUPLESSIS, *Histoire de la gravure en France,* Paris, 1861, p. 75.

Le nombre des planches imprimées de cet artiste est considérable ; on en compte près d'une centaine.

Le troisième Jean Valdor a vécu dans des conditions moins laborieuses et moins pénibles que ses devanciers.

Certains de ses biographes ont donné des indications inexactes sur ses travaux. Ainsi on a voulu faire de cet artiste un des plus grands graveurs de médailles de son temps, alors qu'il n'est pas possible de lui attribuer une seule œuvre de ce genre. En réalité, le renom du troisième Valdor est surtout basé sur la réputation de ses prédécesseurs, et sur le succès qu'obtint une publication, sans doute très importante et ornée de nombreuses planches, mais dans laquelle il n'est pas facile de faire d'une façon exacte la part qui revient au burin de notre artiste. Cette publication est intitulée : *Les triomphes de Louis le Juste,* et fut imprimée à Paris en 1649. L'ouvrage fournit quelques indications biographiques sur le troisième Valdor. On y lit, entre autres, cette phrase de l'artiste : « Mon inclination [pour Louis XIII]..... rompit tous les liens qui m'attachoient à Rome, et au service du Pape ; et je vins en France... La mauvaise fortune de toute l'Europe, et mon malheur particulier, voulurent qu'à mon arrivée en France ce grand prince fut appellé au ciel, et croyant venir à son triomphe, je me trouvay à ses funérailles ».

Louis XIII étant décédé le 14 mai 1643, nous sommes ainsi fixés sur la date à laquelle Valdor quitta Rome — où il avait séjourné six années entières — pour se rendre à Paris. Il est permis de se demander quelle était la qualité du roi de France qui avait fasciné le graveur liégeois au point de lui faire quitter Rome et le service du Pape. Mais la phrase devait produire son effet en tête d'un ouvrage patronné par la reine-mère, et vraisemblablement largement subventionné. Il semble même très probable que ce fut le projet de la publication des *Triomphes de Louis le Juste* qui amena à Paris l'artiste chargé de le réaliser. Il est certain, en tout cas, que Valdor ne tarda pas à obtenir un logement au Louvre. L'ouvrage parut six ans après l'arrivée à Paris du graveur. Celui-ci reconnaît toutefois n'avoir pu mener l'œuvre à bien qu'en empruntant « le secours des plus considérables artisans de l'Europe ». Parmi les collaborateurs auxquels Valdor eut recours se trouvait le graveur Michel Natalis, compatriote de l'artiste, ainsi que nous le verrons en étudiant la carrière de ce maître.

Par son caractère et par la dignité de sa conduite, Valdor s'était assuré une situation enviable, et avait conquis à Paris la considération générale. Ce fut sans doute ce qui décida Maximilien-Henri, prince-évêque de Liége, à confier à Valdor la charge d'agent diplomatique de la principauté, accrédité à la cour de France. Valdor obtint encore du même prince l'octroi, probablement plus lucratif, de l'intendance des messageries entre Liége et le duché de Bouillon. L'artiste avait été en France même l'objet de distinctions flatteuses : le duc d'Orléans l'avait nommé conseiller et inten-

dant de ses bâtiments, et Louis XIV lui avait donné le titre de gentilhomme servant. Il est même probable que le roi lui avait aussi concédé des lettres de noblesse : dans les *Triomphes*, l'artiste est désigné sous le titre de : « Sieur de Valdor. » A Paris, Valdor entretenait des relations amicales avec le peintre Lebrun, et c'est sous les auspices du graveur liégeois que Lebrun fut présenté au cardinal Mazarin, qui devint le protecteur du peintre, et lui assura les faveurs de la cour de Louis XIV.

Valdor avait de la littérature; il se servait parfois de la langue des dieux pour exprimer sa gratitude aux grands personnages qui lui avaient fait du bien. On a conservé de lui une pièce de cent vingt-quatre vers alexandrins, intitulée : *Remercîment à Son Altesse Electorale de Cologne Evesque et Prince de Liége, par Valdor son très humble, très obéissant et très fidel sujet et agent pour son service auprès de Sa Majesté Très Chrétienne.* Ces vers ne sont pas plus mauvais que beaucoup d'autres éloges de l'époque adressés aux souverains.

Valdor s'était marié et, après quelques années de mariage, sa femme lui avait donné deux fils et une fille. Mais ayant eu la douleur de perdre sa compagne, l'artiste prit le séjour de Paris en horreur, et voulut retourner dans sa ville natale.

A Liége, il embrassa l'état ecclésiastique, et devint chanoine de la collégiale Saint-Denis. Dans cette nouvelle condition, Valdor se fit remarquer par sa charité et la vie la plus édifiante. L'un de ses fils suivit son exemple, et fut aussi pourvu d'un canonicat à Saint-Denis. Sa sœur, dit Saumery, passa sa vie dans la retraite et la pratique des plus solides vertus.

Avec l'étude de l'œuvre de Michel Natalis, nous abordons la carrière du graveur qui peut servir de type aux artistes mosans du burin. Non seulement il en est l'un des plus habiles, des mieux doués et des plus laborieux, mais il possède au plus haut degré tous les caractères de sa race.

Sans doute, il a voyagé : il a vécu et travaillé à Rome, et les études faites dans la ville éternelle ont été pour quelque chose dans la formation de son talent ; il s'est rendu en France, et là aussi s'est exercé au maniement du burin. Mais quand il fut de retour au pays natal, ses travaux se confondirent, pour ainsi dire, avec les œuvres de l'école de peinture liégeoise du XVII^{e} siècle. Natalis semble avoir adopté le style et le sentiment des Douffet, des Flémalle, des Damery, et son burin interprète leurs peintures avec le caractère propre à ces maîtres. Les meilleures planches de Natalis sont gravées d'après des toiles de Bertholet Flémalle et de Douffet, et son œuvre nous a conservé plusieurs de leurs compositions aujourd'hui détruites ou perdues. D'ailleurs, parmi les graveurs mosans, il n'en est aucun qui, plus que Michel Natalis, ait mis de la conscience dans son travail et porté du respect à son art.

Michel Natalis est né à Liége, probablement le 10 octobre 1610. Comme les Valdor, il appartenait à une famille d'artistes, dans laquelle le maniement du burin

était, si l'on peut dire, héréditaire. Michel paraît être le fils de Jérôme Noël, imprimeur et graveur, investi des fonctions de graveur en monnaies du prince-évêque de Liége, Ferdinand de Bavière. Certains auteurs lui donnent pour père Henri Noël, mais cette opinion n'est pas adoptée par le biographe le plus récent et le plus scrupuleux de notre graveur (1). Ce qui paraît acquis, c'est que Michel reçut dans le cercle familial la première initiation à l'art qui devait honorer le nom de Natalis, et qu'il y fit ses premières études des procédés de la gravure. Il existe d'ailleurs certaine estampe signée de l'artiste, qu'il atteste avoir exécutée alors qu'il n'avait que 17 ans.

Les planches de Natalis prouvent à quel point ses études du dessin furent poussées. Ses premières gravures sont consacrées à des sujets religieux traités dans le goût du deuxième Valdor. Une de ses plus anciennes pièces connues, un frontispice de livre, est datée de l'année 1626. Il grava ensuite quelques portraits qui lui valurent, à Liége, ses premiers succès. Nous avons reproduit celui de Nicolas de Gomzé, abbé de Beaurepart à Liége, d'après une peinture de Douffet qui semble perdue, ainsi qu'une composition dans laquelle Bertholet Flémalle avait placé l'effigie du prince Maximilien-Henri de Bavière. Ces estampes et les autres planches que nous avons de lui font également honneur aux peintres et à leur interprète.

Natalis avait l'ambition d'atteindre aux sommets de son art. Son voyage et son séjour à Rome en sont la preuve. A cette époque, ce séjour semblait, on le sait, le complément indispensable de la formation du peintre et du sculpteur, mais il ne pouvait en être de même pour le graveur : si ce dernier ne reproduit point ses propres compositions, il n'a qu'à interpréter une œuvre dont le goût du dessin et le style ont été fixés par l'auteur. Cependant Natalis passa à Rome toute une série d'années et, grâce à son ardeur au travail, grâce aussi aux circonstances dans lesquelles il se trouvait, ces années ne furent pas perdues pour le talent du maître. Nous possédons, à cet égard, le témoignage très autorisé de Sandrart, dont Natalis fit la connaissance en 1633, semble-t-il, alors que le graveur liégeois était âgé de 23 ans. « Michel, dit le peintre biographe, arriva privé de toute ressource et avec un talent encore assez médiocre. Ses compatriotes me l'ayant recommandé, je le pris auprès de moi, au palais du prince [marquis] Justiniani, et lui procurai tous les moyens de continuer ses études. Bientôt admis dans la classe de dessin de notre Académie, il grava, d'après mes dessins, un grand nombre de statues antiques de la galerie justinienne. Sa manière élégante et tout à fait artistique, jointe à la promptitude de son burin, fit concevoir au prince l'idée de reproduire, en un recueil in-folio, les cent cinquante meilleures statues de sa galerie, plus cinquante bas-reliefs. Chargé de cette publication, qui devait se faire au

(1) J. DE CHESTRET DE HANEFFE dans *Biographie nationale*, t. XV, col. 481-486.

plus vite, je fis venir de Paris Corneille Bloemaert et Théodore Matham, qui nous joignirent audit palais avec Renier Persin. Au bout de peu d'années d'un travail acharné, notre œuvre fut menée à bonne fin. Elle fit grand honneur à Natalis, qui, dans la suite, par les gravures sur cuivre qu'il exécuta avec tant d'intelligence, mérita d'être compté parmi les plus excellents artistes de notre temps ». La *Galleria Giustiniana*, composée de deux volumes, contient trois cent vingt-huit planches, dont quarante-deux du burin de Natalis. Il semble que, ce travail achevé, notre graveur ne prolongea pas longtemps son séjour à Rome.

Ainsi que nous l'avons dit, le burin consciencieux de Natalis a le grand mérite, au point de vue de l'art, d'avoir retracé les œuvres de plusieurs des meilleurs peintres de la principauté de Liége, œuvres qui ont disparu et dont on ignorerait même l'existence si elles n'avaient été conservées de la sorte.

C'est ainsi que la plus belle, peut-être, des estampes de Natalis reproduit, en grand format, le tableau de Bertholet Flémalle représentant Saint Bruno, à genoux devant un sarcophage, dans l'attitude de l'adoration la plus fervente. Le regard du saint est dirigé vers l'ostensoir qui lui apparaît, dans la zone supérieure, posé sur des nuées et entouré d'une gloire d'anges. Au pied du saint sont placés, avec la mitre et la croix abbatiale, insignes de sa dignité, une tête de mort, une palme et un livre ouvert. La scène se passe dans une église précédée d'un cloître où l'on voit, au second plan, un religieux debout, absorbé par la lecture du livre qu'il tient entre les mains.

Le burin, très sobre, a su donner à cette planche un ton argentin, d'une harmonie douce et lumineuse, où chaque taille a sa valeur et ramène l'œil vers le saint. Le visage de celui-ci est d'une expression intense, et l'ensemble de la figure, avec le costume monastique, d'une beauté vraiment classique. Jamais ailleurs ni Flémalle ni son interprète ne se sont élevés à cette hauteur. La gravure porte la signature de Natalis et celle du peintre (1).

La gravure d'après le tableau de Douffet : la Vocation de saint Jacques, reproduit également une œuvre dont la destinée actuelle nous est inconnue.

Il en est de même de la gravure colossale, en six feuilles, de Natalis : l'Assemblée des généraux de l'Ordre des Chartreux. Cette suite de planches a été gravée d'après une composition de Bertholet Flémalle, sur laquelle nous ne possédons aucune information, mais dont la disposition et le style semblent révéler une peinture murale.

Natalis fut un artiste prodigieusement laborieux. Jean-Simon Renier énumère, dans le catalogue de son œuvre, près de deux cents estampes, parmi lesquelles, nous venons de le dire, il en est qui ont exigé un très grand travail. L'artiste mourut

(1) Sur le tableau, voy. ci-dessus, p. 45.

à Liége, le 3 septembre 1668, au moment où, répondant à l'appel de Louis XIV qui lui avait offert le titre de son premier graveur, avec une pension considérable et un logement au Louvre, Natalis se disposait à se rendre à Paris. Antérieurement, d'ailleurs, Natalis avait séjourné dans cette ville, où il avait, entre autres, mis son burin au service de l'œuvre entreprise par Valdor. Natalis qui, vers la fin de 1639, avait épousé l'une de ses concitoyennes, Marie Facoumont, laissa plusieurs enfants. L'un d'entre eux, Charles, lui succéda dans l'emploi de scelleur des poids et mesures de la cité de Liége.

Tandis que Jean Duvivier s'illustrait à Paris dans la gravure des médailles, son compatriote Gilles Demarteau (1), établi dans la même ville, atteignait à la renommée par la découverte des procédés nouveaux de l'estampe « dans la manière du crayon ».

Le père de l'artiste s'appelait Henri Demarteau, sa mère Anne Delincez ou de Lincé, et ce fut en la paroisse Saint-Christophe que l'enfant vit le jour, le 19 janvier 1722. Henri Demarteau exerçait le métier d'armurier, qui eut toujours des affinités nombreuses avec celui de graveur, et il est vraisemblable que Gilles aura reçu dans l'atelier paternel sa première initiation artistique. Sur ce point cependant nous sommes réduits aux conjectures, ignorant tout de la jeunesse du graveur. Il faut supposer qu'il se sera rendu de bonne heure à Paris, où il était certain de rencontrer plusieurs compatriotes, et peut-être même d'entrer en apprentissage dans l'atelier de l'un d'eux.

Les recherches de Demarteau l'amenèrent à substituer au burin l'usage d'un petit cylindre d'acier tournant sur un axe fixé à un manche, et couvert de dents aiguës qui mordent le cuivre. Les planches préparées de la sorte donnent, à l'impression, des estampes imitant à s'y méprendre des dessins originaux. Ce procédé convenait éminemment pour la reproduction des œuvres légères et gracieuses des maîtres du XVIII^e^ siècle, et permettait de les multiplier en leur conservant pour ainsi dire leurs caractères propres. Aussi l'invention obtint-elle grand succès.

Le 2 septembre 1769, Demarteau fut reçu membre de l'Académie de peinture et de sculpture de Paris. Il avait présenté, comme morceau de réception, la reproduction d'un dessin classique de Cochin, fils, ayant pour sujet Lycurgue blessé dans une sédition ; la même œuvre ouvrit au peintre comme au graveur les portes de l'Académie. Le roi avait, d'autre part, accordé à ce dernier une pension de 600 livres.

L'œuvre de Gilles Demarteau est considérable, et s'étend aux genres les plus variés. Cochin, Huet, Van Loo, Mieris, bien d'autres encore, virent leurs peintures

(1) Sur les Demarteau, voy. F. ALVIN dans *Biographie nationale*, t. XIII, col. 866-869, qui donne la bibliographie du sujet ; il faut y ajouter [A. WITTERT], *Gilles Demarteau, graveur du roi, 1722-1776*, Bruxelles, G.-A. van Trigt, 1883.

et leurs dessins reproduits par l'artiste liégeois, mais ce fut surtout Boucher qui retint ses préférences. La plupart des estampes de Demarteau furent tirées en rouge, mais dans quelques-uns des numéros de son catalogue, il multiplia les tons de manière à donner une idée plus parfaite encore des œuvres originales.

Malheureusement, le graveur fut emporté trop tôt, le 31 juillet 1776, succombant, paraît-il, à une attaque d'apoplexie. Il n'avait guère que 54 ans.

Lui aussi trouva dans un membre de sa famille un continuateur. Son neveu, Gilles-Antoine, était né à Paris, paraît-il, en 1756 ; il mourut dans cette ville, le 8 octobre 1802.

Installé dans la capitale, le neveu y débitait, en même temps que les estampes de son parent, dont il possédait les cuivres, ses propres compositions. Gilles-Antoine cultivait le genre de gravure créé par son oncle, et s'il ne l'égala point par le talent, il n'est néanmoins pas toujours facile de discerner dans leur œuvre, porté sur un catalogue commun, la part qui revient à chacun des deux artistes.

Pendant que les maîtres dont nous venons de résumer la carrière recueillaient honneurs ou profits, autour d'eux nombre d'autres graveurs, d'un rang inférieur, s'adonnaient également au maniement du burin, et jusque bien avant dans le XIX^{e} siècle, l'historien pourrait suivre les traditions de l'ancienne gravure liégeoise.

CHAPITRE XI

Coup d'œil sur les arts décoratifs : l'orfèvrerie, la dinanderie, la poterie d'étain, l'ébénisterie, la verrerie et la céramique.

DES arts industriels dont la nomenclature figure en tête de ce chapitre, trois seulement ont été l'objet d'études détaillées et suffisamment complètes. Sur l'orfèvrerie, sur les étains et sur ces meubles aux sculptures si délicates qui constituent un titre de gloire pour nos anciens artisans, on ne possède guère que de brèves notices, publiées, la plupart, à l'occasion d'expositions où figurèrent les chefs-d'œuvre de l'art ancien.

Répétant ce que nous avons dit en parlant de la gravure, nous affirmons que le sujet vaudrait cependant la peine d'être traité, et qu'en ces matières encore les travailleurs des bords de la Meuse ne le cédaient en rien aux artistes d'autres contrées, qui doivent une célébrité plus grande au seul fait que leurs œuvres ont été mieux étudiées.

Dans les pages qui suivent, force nous sera donc de nous borner à rassembler les éléments aujourd'hui acquis, et à indiquer l'intérêt du sujet que le manque de place et l'absence d'études préliminaires ne nous permettraient pas de développer d'une manière complète.

Nous avons parlé de la superbe châsse de saint Lambert, dont l'exécution fut un des premiers soucis d'Erard de la Marck, lors de son avènement au trône de Liége. Il importe maintenant de faire connaître deux autres chefs-reliquaires, conservés, l'un dans le magnifique trésor de l'église Saint-Servais à Maestricht, l'autre dans le trésor, non moins remarquable, de la collégiale de Tongres.

Des documents anciens rapportent que le duc Henri de Bavière fit, vers 1403, exécuter un buste-reliquaire destiné à recevoir les ossements du chef de saint Servais. Ce buste, en or ou en vermeil, était orné de nombreuses pierres précieuses. Il reposait sur un socle très artistement décoré. Pendant le siège de Maestricht, en 1579, les chanoines cachèrent le buste, après en avoir détaché la tête qui contenait

les reliques du saint. Le danger disparu, le buste ne se retrouva pas ; sans doute, avait-il été volé.

Désireux de réparer le dommage que l'œuvre avait subi, le prince de Parme fit refaire, à ses frais, la mitre et la partie pectorale du buste. C'est ce travail qui a donné au reliquaire l'aspect qu'il a aujourd'hui.

Saint Servais faisant jaillir une source.
(Musée des arts industriels, à Hambourg.)

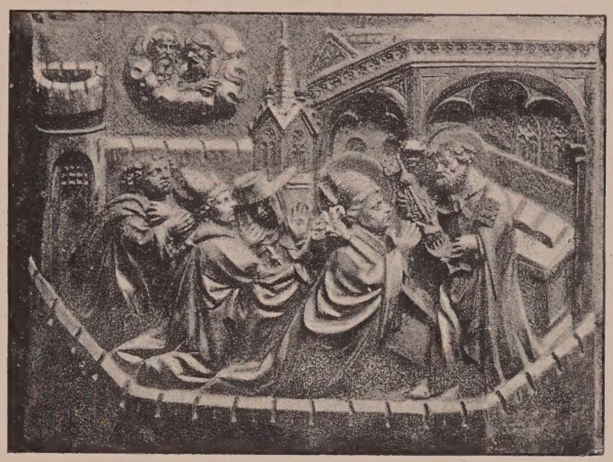
Qu'était devenu l'ancien piédestal? Avait-il été utilisé lors de la restauration ordonnée par le prince de Parme ? Il serait difficile de répondre à cette question. Toujours est-il qu'un inventaire du trésor, rédigé en 1677, fait mention d'un piédestal merveilleusement travaillé. D'autre part, un ciseleur de Maestricht, du nom de Weery,— qui, au commencement du XVIII[e] siècle, jouissait d'une certaine réputation, — avait exécuté pour le buste un socle en argent. Ce socle était orné d'une série de bas-reliefs représentant des scènes empruntées à la vie de saint Servais.

A supposer que le piédestal mentionné dans l'inventaire de 1677 eût appartenu à l'œuvre primitive, il avait donc été remplacé moins d'un demi-siècle plus tard. On ignore ce qu'il était devenu ; mais il est intéressant de constater que huit plaques en argent repoussées et ciselées, d'un très beau travail, représentant autant de scènes typiques de la légende de saint Servais, apparurent soudain dans le commerce, il y a une vingtaine d'années, sans que l'on en connût la provenance. Elles font aujourd'hui l'ornement du Musée des arts industriels à Hambourg. Cinq d'entre elles sont reproduites dans ces pages.

Saint Servais tuant un dragon.
(Musée des arts industriels, à Hambourg.)

Le style du travail et les détails du costume des personnages répondent très exactement aux caractères de l'orfèvrerie de la fin du XIV[e] ou des premières années du XV[e] siècle, et tout prouve à l'évidence que ces plaques furent exécutées à Maestricht : l'artiste a placé dans les mains de saint Servais la clef qui lui sert de caractéristique, ainsi qu'une crosse pontificale en

forme de tau ; or ces attributs du saint reproduisent, avec une fidélité qui suppose une connaissance parfaite des originaux, deux objets célèbres conservés aujourd'hui encore à l'ancienne collégiale de Maestricht. Si nous ajoutons que le nombre de ces plaques et leurs dimensions répondent parfaitement à l'ornementation d'un socle, le lecteur ne manquera pas de tirer la conclusion qu'appelle cet ensemble de circonstances (1).



Saint Servais recevant de saint Pierre la clef de la confession.
(Musée des arts industriels, à Hambourg).

Enumérons maintenant les sujets légendaires traités par l'artiste :

1° Un ange confère à saint Servais l'investiture du siège épiscopal de Tongres en lui remettant la mitre et la crosse ;

2° Saint Servais, emportant les reliques conservées à Tongres, sort de cette ville pour se rendre à Maestricht ;

3° Saint Servais fait jaillir une source en posant sa crosse épiscopale sur le sol ;

4° Saint Servais tue un dragon au moyen de sa crosse ;

5° Arrivé à Rome, saint Servais reçoit de saint Pierre lui-même la clef de la confession ;

6° Le saint, fait prisonnier par Attila en revenant de Rome, s'était un jour endormi dans un endroit exposé aux rayons ardents du soleil; un aigle, s'interposant entre le soleil et le dormeur, abrita le pontife sous l'ombre de ses ailes étendues. Témoin de ce prodige, Attila se convertit à la foi chrétienne ;

Saint Servais et Attila.
(Musée des arts industriels, à Hambourg).

7° Des jeunes maraudeurs ayant ravagé une vigne qui appartenait à l'église Saint-Servais, sont comme pétrifiés sur place et ne recouvrent la liberté de leurs mouvements qu'en invoquant le saint ;

(1) Le conseil de fabrique de l'église Saint-Servais, à Maestricht, a fait exécuter, d'après les anciennes données, un nouveau buste-reliquaire de saint Servais, pour le socle duquel on a utilisé une copie des huit plaques du Musée de Hambourg.

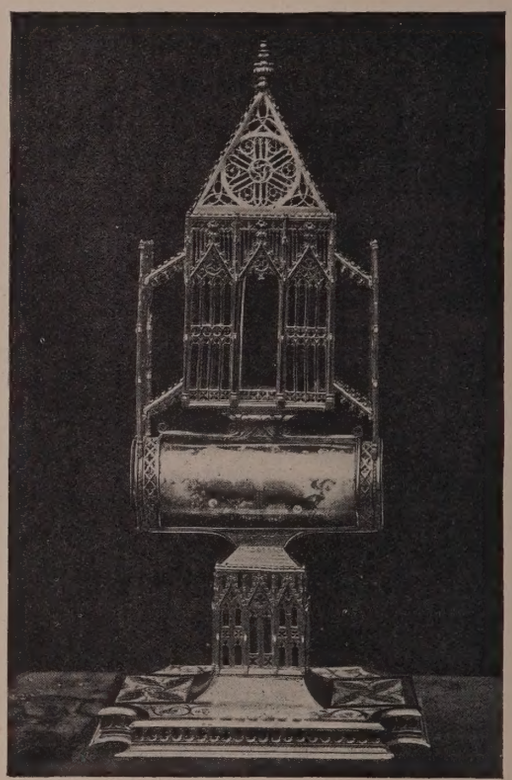
Ostension des reliques de saint Servais
(Musée des arts industriels, à Hambourg).

8° Ostension du corps du saint, dans la galerie absidale de la collégiale Saint-Servais à Maestricht. Cette ostension, à laquelle assistent des prêtres, est faite par deux anges.

Si l'artiste auquel on doit ces plaques nous demeure inconnu, celles-ci prouvent tout au moins avec quel art on travaillait les métaux précieux à Maestricht.

Nous avons vu que c'est à un maître dont la famille était originaire de cette ville, et s'était établie à Liége vers le milieu du XV^e siècle, que l'exécution du buste-reliquaire de saint Lambert avait été confiée par Erard de la Marck.

L'église primaire de Tongres conserve dans son trésor un très beau buste-reliquaire contenant le chef de sainte Pynose. La tête, en métal peint, est surmontée d'une couronne à fleurons d'un goût un peu lourd, ornée de cabochons en cristal. Un gros cabochon, entouré de feuillage, sert de fermail aux vêtements de la sainte. Autour de son cou, on lit l'inscription suivante : CAPVT. SANTE. PYNOCE. FILIE. REGIS. CICILIE. L'expression charmante de la tête semblerait indiquer une influence italienne, mais les détails du décor que nous venons d'indiquer, et les rinceaux qui ornent le diadème, permettent d'attribuer ce travail à un atelier des bords de la Meuse, que nous sommes disposé à situer à Maestricht.



Reliquaire ostensoir en argent doré. XIV^e siècle.
(Église Saint-Jacques, à Liége).

Sur les orfèvres, comme sur les autres artistes mosans en général, les renseignements écrits sont rares. Au XVI^e siècle, comme antérieurement déjà, il se trouvait sans aucun doute des orfèvres à Liége. Mais leurs noms, pas plus que leurs œuvres, ne nous ont été conservés. A peine, en trouve-t-on quelques traces, telle, dans l'inventaire de l'argenterie d'Erard de la Marck, dressé en 1533, la mention d'un « biberon — c'est-à-dire

d'un vase muni d'un goulot — faict à Liége » et celle d'un certain nombre de pots, de tasses, de flacons, de « nefs », d'aiguières et de gobelets exécutés pour le prince par Léonard de Bommershoven (1).

Des nombreuses pièces d'orfèvrerie et d'argenterie, signalées dans cet inventaire, pas une seule ne paraît avoir échappé aux injures du temps et surtout à la cupidité des hommes. Il faut descendre jusqu'au XVII^e siècle pour trouver, en même temps que des œuvres, les noms des artistes. C'est ainsi que sur le buste-reliquaire en argent, en partie doré, de saint Poppon, que garde encore l'église de Stavelot, on lit le nom de Jean Goesin, qui l'avait exécuté à Liége, en 1626. Un document d'archives nous fait connaître un buste-reliquaire de sainte Odile, que le même artiste avait livré au couvent des Croisiers de Huy, en 1627.

Mais en ce qui concerne Jean Goesin, ou Goesen, lui-même, on ne sait à peu près rien. Peut-être, en dépit des différences de l'orthographe de leurs noms, l'orfèvre était-il parent du peintre Gérard Goswin. Ainsi que nous l'avons noté à maintes reprises, on voit souvent au pays de Liége — comme en Italie et en d'autres pays encore — plusieurs membres d'une même famille cultiver diverses branches des arts du dessin. Goesen était né en 1612, et la date de son décès se place en 1660.

Parmi les plus habiles ciseleurs de la même époque, on citait Henri Flémalle, frère aîné du peintre Bertholet Flémalle. Auteur de plusieurs statues et statuettes en argent, il était, au dire d'Abry, son contemporain, capable de tout entreprendre, si les occasions d'exercer son talent s'étaient présentées.

En réalité, ces occasions ne lui ont pas fait défaut.

Gilles-François de Surlet, archidiacre d'Ardenne et prévôt de la collégiale Saint-Barthélemy, avait commandé à Flémalle une statue, en argent, de l'apôtre sous le vocable duquel cette église est placée. Le travail fit grand honneur à l'artiste. Mais une œuvre plus considérable encore lui fut demandée pour la cathédrale Saint-Lambert, par Jean-Ernest de Surlet, abbé de Visé et vicaire général. C'était une statue de saint Joseph, de grandeur naturelle, en argent, l'une des plus grandes figures coulées dans ce métal précieux que l'on eût encore vues. Jean Del Cour en avait donné le modèle. La commande fut faite en 1685, et le contrat intervenu à cette occasion révèle l'existence d'une troisième statue en argent, représentant la Vierge, qui avait été exécutée par Flémalle, pour la collégiale Saint-Jean-l'Evangéliste à Liége. Quant à la statue de saint Joseph, elle fut terminée, après la mort de l'artiste, par son élève Mivion.

Flémalle n'était pas seulement ciseleur et orfèvre : il grava aussi quelques

(1) Voy. J. Brassinne, *L'argenterie d'Erard de la March, prince-évêque de Liége* dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois,* t. XXXVI (1906), pp. 233-269.

médailles. Comme plusieurs de ses concitoyens, Flémalle travailla pendant un certain temps à Paris, et même après son retour à Liége, il continua à recevoir des commandes des souverains français.

Le 29 avril 1672, Flémalle avait été nommé à l'office d'orfèvre de la cathédrale ; il fut remplacé dans cette charge, le 8 mai 1686, par « Nicolas Flemael, fils du defunct Henri Flemael ». Il semble donc qu'il faille fixer la date du décès de l'orfèvre soit vers la fin de 1685, soit vers le début de l'année suivante.

Nicolas Flémalle, choisi, comme nous venons de le voir, par le chapitre de la cathédrale pour succéder à son père, n'était cependant pas le meilleur élève de ce dernier. La palme revient sans contredit à Nicolas-François Mivion. Celui-ci était né à Statte, près de Huy, en 1656. Son père, officier au service de la France, se trouvant à Huy, y avait épousé Clémence Longrée.

Dès son enfance, Nicolas-François eut pour protecteur Jean-Louis d'Elderen, grand-doyen du chapitre de Saint-Lambert de Liége, qui lui donna l'hospitalité et fit les frais de son éducation. L'enfant abandonna bientôt l'étude du latin, qu'il avait d'abord entreprise, et, après avoir appris à dessiner, s'exerça successivement à la gravure et à la ciselure. Désireux de poursuivre son éducation artistique, il se rendit à Paris. On ne possède point de renseignement sur cette période de la vie de Mivion, mais il semble probable qu'il rechercha l'appui et les conseils de François Warin, fils du célèbre graveur en médailles, et il est en tout cas certain qu'il fut employé à graver des coins pour les monnaies du roi.

Mivion avait l'intention de s'établir à Paris. A la demande du baron d'Elderen, il revint à Liége, et ne tarda pas à devenir l'orfèvre en titre du chapitre de la cathédrale (13 septembre 1683). Cinq ans plus tard, son protecteur étant monté sur le trône de Liége, Mivion obtint l'office de graveur des coins et des monnaies du prince.

Ainsi que nous l'avons vu, Mivion acheva la statue de saint Joseph, commencée par son maître Henri Flémalle, à la demande de Jean-Ernest de Surlet, et il exécuta, comme pendant de cette statue, un groupe de la Vierge et de l'Enfant Jésus, d'après un modèle fourni par Arnold du Honthoir. La cathédrale devait également ce groupe à la munificence du même donateur, Jean-Ernest de Surlet. Une autre Vierge, que possédait l'église Saint-Adalbert à Liége, passait pour le chef-d'œuvre de l'artiste. Enfin celui-ci avait exécuté, pour l'autel majeur de la cathédrale, un antependium d'une grande richesse.

Très laborieux, Mivion, au cours d'une carrière trop brève, produisit un grand nombre d'ouvrages en métal : statuettes, candélabres, calices, coupes, etc. Il appliquait indifféremment son art aux œuvres de la statuaire et à ces objets destinés aux usages ordinaires de la vie, mais dans lesquels le talent peut se révéler tout aussi bien que dans les productions d'un ordre plus élevé. Mivion était surtout tenu

pour un excellent ciseleur. Sa complexion délicate ne l'empêchait pas, avons-nous dit, de se livrer de toute son ardeur au travail : on attribue au surmenage la maladie qui emporta l'artiste, âgé de 41 ans, le 11 juin 1697. Il reçut la sépulture dans l'église Saint-Adalbert.

A côté de ce groupe des Flémalle et de Mivion, se place un artiste ciseleur également fort intéressant, mais dont la vie n'est pas, malheureusement, suffisamment connue. Né en 1612, Pierre de Fraine appartenait à une famille d'orfèvres. Son père, qui exerçait cette profession, avait épousé la fille d'un autre orfèvre, Pierre Zutmann. Disciple de son père, de Fraine se rendit à Rome lorsqu'il se trouva en état de gagner sa vie. Dans cette ville, il fit la connaissance de François Duquesnoy, et, sous la direction du sculpteur, apprit à modeler des figures diverses. Après sept ou huit ans de séjour à Rome, de Fraine revint à Liége. On était alors en 1641. Etabli dans sa ville natale, de Fraine s'y maria deux fois et, après son second mariage, répondant à l'appel de la reine Christine, il partit pour la Suède.

Ce fut à cette époque que de Fraine exécuta une aiguière en argent, avec son bassin, qui lui avait été commandée par Titenier, membre des Etats généraux, et qui fut offerte par celui-ci au corps dont il faisait partie. A leur tour, les Etats généraux envoyèrent l'œuvre de l'artiste liégeois au roi de France. La pièce passait pour une merveille, et obtint les suffrages de tous les connaisseurs. On en fit des moulages qui servirent de modèle. Pierre de Fraine exécuta d'autres travaux non moins remarqués. On cite notamment un vase en forme de gondole, dont l'anse représentait une figure d'homme singulièrement contournée : le visage, dirigé vers l'embouchure du vase, paraissait vouloir se mirer dans le liquide que celui-ci contenait.

De Fraine retourna en Suède à diverses reprises, et y grava un certain nombre de médailles reproduisant les traits de contemporains. Ayant passé sept années au service de la reine Christine, l'orfèvre, après l'abdication de la reine, en 1654, et sa retraite à Rome, préféra revenir à Liége. Il rapportait avec lui de nombreux moulages en cire et en plâtre des travaux qu'il avait exécutés en Suède. De retour dans sa ville natale, de Fraine composa encore plusieurs portraits en médaillons, et exécuta d'autres œuvres, notamment des chandeliers d'autel que l'abbé Nicolas de Gomzé lui avait commandés pour l'église de Beaurepart.

Le trésor de la cathédrale Saint-Lambert s'était enrichi de plusieurs pièces dues à Pierre de Fraine. Abry mentionne, en outre, un gobelet en argent dont se servait la reine Christine, et qui passait pour un chef-d'œuvre ; il signale aussi une pièce de fonte représentant l'Arche d'alliance. Cette pièce, commandée par le chanoine Jean Tabolet, était tellement lourde qu'il fallait quatre hommes pour la porter dans la procession. Ce fut là le dernier travail de l'artiste. Pierre de Fraine mourut en 1660, âgé de 47 à 48 ans.

Un autre ciseleur liégeois ne nous est connu que par un acte passé devant le notaire Jean Waseige, le 26 mars 1664. C'est une convention conclue entre les chefs de la sodalité de la jeunesse liégeoise, érigée sous le titre de la Purification de la Sainte Vierge, au collège des Jésuites à Liége, et Gérard de Bêche. Ce dernier, « orphèvre » et « bourgeois de Liége », s'engageait à livrer pour la fête de la Nativité de la Sainte Vierge, c'est-à-dire pour le 8 septembre, de l'année courante, ou, au plus tard, pour la Toussaint, une statue de la Vierge, en argent, d'après le modèle en bois qui lui était remis.

Si cette statue a disparu, il n'en est pas de même de celle que Nicolas Grisart, concitoyen de Gérard de Bêche, exécuta en 1688, pour la confrérie de Notre-Dame des Tanneurs, et qui est encore aujourd'hui conservée en l'église Saint-Pholien, à Liége. La Vierge porte l'enfant Jésus sur le bras gauche ; de la main droite elle tient un sceptre surmonté d'une double aigle, armoiries du bon métier des tanneurs. Ce groupe est ciselé et repoussé. Le socle a la forme d'un dé. Il est traité avec soin, et, plus encore que dans la statue, on y retrouve le travail d'un homme connaissant bien les procédés techniques de son art. La face antérieure porte un écusson aux armoiries de Thomas Des Tordeur, maître de la confrérie de Notre-Dame des Tanneurs. Aux deux côtés du socle, le ciseleur a représenté, en reliefs très délicats, l'Annonciation et la Visitation de la Sainte Vierge. Enfin, la face postérieure a reçu une inscription commémorative.

Notons encore le nom de Gilles d'Ardenne, né à Huy et baptisé dans l'église Saint-Hilaire, le 8 septembre 1616. Il est probable que ce fut dans l'atelier de son père, l'orfèvre Martin d'Ardenne, que Gilles fit ses premières études professionnelles. Désireux de les poursuivre, il se rendit d'abord à Anvers, puis il parcourut successivement la France, l'Allemagne et d'autres contrées encore, dans lesquelles il laissa plusieurs de ses travaux. Il revint ensuite dans son pays natal pour jouir de la fortune qu'il avait acquise, et qui, au dire de ses biographes, était considérable. Il séjourna d'abord à Huy, puis vint se fixer à Liége, où, sur la fin de sa vie, il s'essaya à la peinture. C'est dans cette ville que d'Ardenne mourut, le 11 février 1700, et qu'il fut enterré, à côté de sa femme, dans l'église Saint-Adalbert.

Parmi les travaux de l'artiste que recueillit le pays mosan, on ne cite guère que les chandeliers, aux armes de la famille d'Isendorn de Blois de Canenbourg, qui ornaient la chapelle de Notre-Dame du Bon-Secours et de tous les Saints, dans la cathédrale Saint-Lambert de Liége, et six chandeliers en argent, donnés par les chevaliers de l'Ordre de Malte, à la chapelle des saints Lambert et Albert, dans la même cathédrale.

Si, grâce à des indications de divers genres, il est ainsi possible de rapporter à leurs auteurs les œuvres d'orfèvrerie religieuse qui nous ont été conservées, il n'en va pas de même des objets destinés aux usages de la vie domestique. Grâce au poinçon

de la cité qui leur fut appliqué dès le commencement du XV^e siècle, il est permis de certifier leur origine liégeoise ; grâce au millésime — auquel s'adjoignit plus tard le poinçon au blason du prince — placé sur les pièces d'argenterie depuis le règne de Ferdinand de Bavière (vers 1620), on connaît l'époque à laquelle ces pièces furent exécutées (1). Mais c'est là tout ce que nous en pouvons savoir. L'étude des poinçons des orfèvres n'a pas même été entamée, et par conséquent il n'est pas possible de nommer les auteurs de ces magnifiques argenteries dont l'Exposition de l'art ancien, à Liége, en 1905, offrit une si splendide réunion. Tout au plus a-t-on indiqué le caractère distinctif le plus marquant de l'argenterie civile liégeoise : cet éclectisme qui ne permet pas à l'artiste de se laisser enfermer dans les limites étroites d'un style, mais qui le pousse à composer pour la décoration de ses pièces un heureux mélange de tendances différentes. Notons encore que c'est en France — les pièces antérieures au XVIII^e siècle ayant presque toutes disparu — que les orfèvres liégeois sont allés chercher leurs inspirations.

Si les œuvres liégeoises apparaissent parfois moins pures que les créations du goût français, « la ligne générale, a-t-on écrit très justement, est jolie et empreinte d'élégance ; de plus, les détails de la ciselure et de la gravure décèlent des mains expertes dans le maniement du ciselet et du burin » (2), et l'ensemble fait grand honneur aux artistes mosans.

Nous avons eu l'occasion, au cours des chapitres précédents, de signaler diverses œuvres dues aux dinandiers et aux batteurs de cuivre. L'industrie du cuivre était jadis répandue dans les diverses localités du bassin de la Meuse : c'est ainsi que l'auteur des célèbres fonts baptismaux de Saint-Barthélemi était originaire de Huy ; mais entre toutes nos villes, il en est une qui, l'emportant par l'abondance de ses productions, parut monopoliser cette industrie au point de lui imposer son nom.

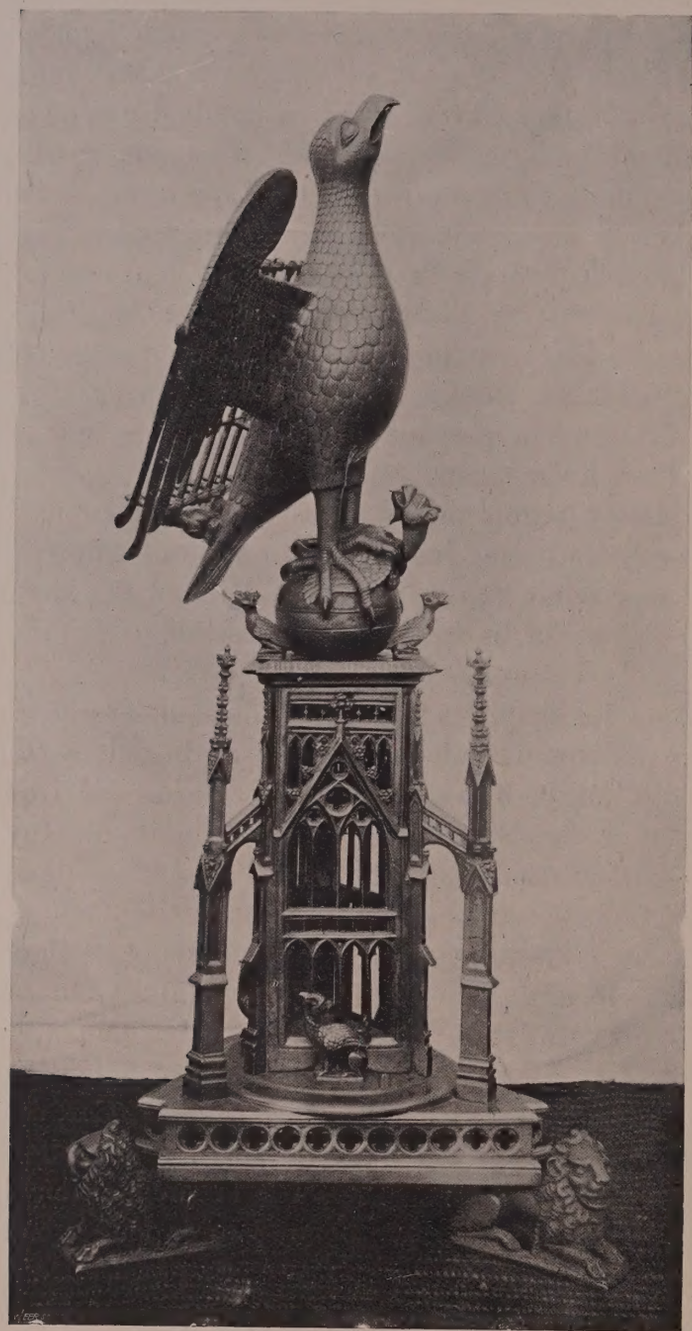
L'histoire de l'industrie dinantaise a été parfaitement résumée dans les lignes suivantes que nous empruntons à M. le professeur Henri Pirenne (3) : « On sait que le cuivre jaune ou, plus exactement, le laiton que travaillèrent les Dinantais, consiste en un alliage de cuivre et de zinc. C'est fort probablement par là qu'il faut expliquer la localisation de notre industrie dans la vallée de la Meuse. Car, cette contrée ayant été jadis fort riche en calamine (carbonate de zinc), ses habitants trouvèrent sur place l'un des deux éléments indispensables à la préparation du laiton ; ils allèrent chercher l'autre à l'étranger. De très bonne heure, peut-être dès

(1) Cfr Louis et Fernand Crooy, *Les poinçons belges d'orfèvrerie depuis le XVI^e siècle jusqu'à la Révolution française* dans *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. XXIV (1910), pp. 270-274.

(2) Joseph Destrée, *L'argenterie de table* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége, Catalogue général*, Liége, A. Bénard [1905].

(3) H. Pirenne, *Notice sur l'industrie du laiton à Dinant* dans *Exposition de dinanderies...* 3^e édition, Namur, J. Godenne, 1905, pp. 22-25.

le X^e siècle et certainement au XI^e, les Hutois et les Dinantais s'approvisionnaient de cuivre à Cologne et à Dortmund; les seconds fréquentaient même, au plus tard à la fin du XII^e siècle, les célèbres mines de Goslar dans le Hartz. Les nombreux privilèges commerciaux que les archevêques puis la ville de Cologne leur octroyèrent du XI^e au XIV^e siècle, témoignent de l'importance de leur trafic dans l'Allemagne rhénane.



JEAN JOSEZ.
Lutrin en laiton fondu et ciselé.
(Église Notre-Dame, à Tongres).

» Pratiquée tout d'abord par Huy et par Dinant, l'industrie du laiton se centralisa dans cette dernière ville vers la fin du XII^e siècle. Elle y prit, depuis lors, une intensité merveilleuse. L'existence, dans le comté de Namur, aux environs de Bouvignes, d'une sorte d'argile excellente pour la fabrication des creusets, la *derle,* favorisa singulièrement ses progrès et la perfection de ses produits.

» Le commerce dinantais qui, jusqu'au commencement du XIII^e siècle, s'était surtout orienté vers l'Allemagne, désormais se dirigea de plus en plus vers la Flandre et l'Angleterre. La Dinanderie est mentionnée en 1252 dans le tarif du tonlieu de Damme. Du port de Bruges, on en expédiait de pleins chargements en Angleterre, pays avec lequel Dinant noua bientôt des relations de plus en plus suivies. Ses marchands, gratifiés par Edouard III,

en 1329, de précieuses franchises, installèrent à Londres, sur les quais de la Tamise, un entrepôt, la *Dinanter Halle*, qui subsista jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle. Les principaux exportateurs dinantais fréquentaient assidûment cette halle et y entretenaient, pendant leurs séjours aux bords de la Meuse, des commis permanents ou *facteurs*, chargés du soin de leurs affaires. Les « marchands-batteurs » n'écoulaient pas seulement leurs produits dans le royaume insulaire, ils y achetaient encore de grandes quantités d'étain, métal que l'on alliait avec le cuivre pour la fabrication de certaines espèces de chaudrons. Un va-et-vient très actif existait donc entre la capitale de l'Angleterre et l'industrieuse cité wallonne. Bon nombre d'habitants de celle-ci parlaient, sans nul doute, la langue anglaise, et c'est vraisemblablement cette circonstance qui aura valu aux Dinantais le sobriquet de *Copères* (anglais *copper*) qui est encore aujourd'hui bien connu dans le Namurois.

» L'établissement des Dinantais à Londres les mit naturellement en rapport avec la Hanse d'Allemagne, qui y possédait, tout proche leur halle, le célèbre comptoir connu sous le nom de *Stahlhof*. Dès le milieu du XIV^e^ siècle, ils en furent considérés comme membres et jouirent des privilèges du « *Deutscher Kaufmann* » aussi longtemps qu'ils fréquentèrent la Grande-Bretagne. Cette affiliation d'une ville belge et de langue romane à la hanse teutonique est un fait unique dans l'histoire de la fameuse confédération. Il suffit de le signaler pour faire apprécier toute l'importance du commerce de Dinant pendant la seconde moitié du moyen-âge.

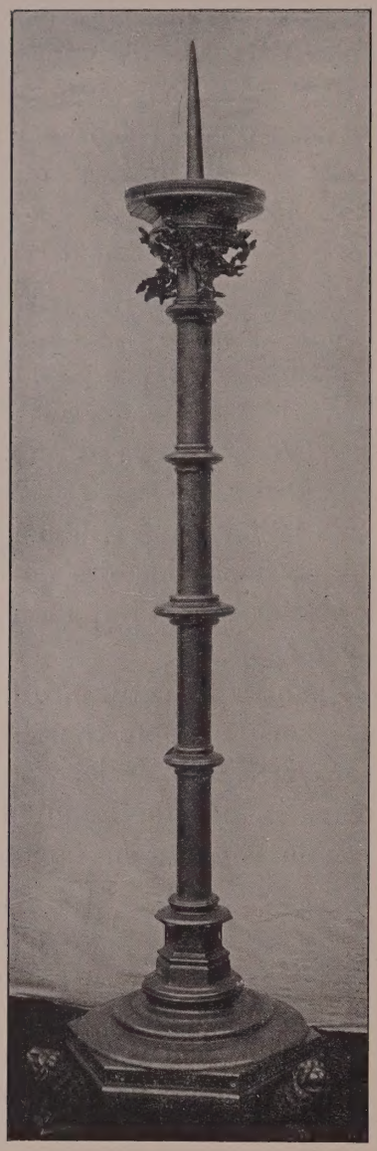
» Sans atteindre à la même intensité, le trafic de Dinant avec la France fut également fort actif. L'introduction du mot « Dinanderie » dans la langue française servirait seule à le prouver, si nous ne savions que, dès le XIII^e^ siècle, notre ville écoulait une bonne partie de sa fabrication à la foire parisienne du Lendit et aux foires de Champagne, et si, au XV^e^ siècle, nous ne la voyions en rapport d'affaires avec Rouen, Calais, Orléans, Paris et Metz.

» A partir de la fin du XIII^e^ siècle, Dinant eut à défendre son industrie contre une dangereuse rivale, Bouvignes, située presque en face de ses murailles, sur l'autre rive de la Meuse, dans le comté de Namur. Ce fut, depuis lors, entre les deux concurrentes, un combat presque sans trêve et d'autant plus acharné qu'elles étaient plus voisines. On sait comment cette longue lutte aboutit enfin, en 1466, au sac et à la destruction complète de la ville par Charles-le-Téméraire.

» Telle était pourtant la vitalité de l'industrie dinantaise que cette terrible catastrophe n'en amena point la ruine. Réfugiés tout d'abord à Huy, à Namur, à Middelbourg en Flandre, les batteurs ne tardèrent pas à regagner leur patrie et à relever leurs forges.

» Pendant la fin du XV^e^ siècle et la première moitié du XVI^e^, ils connurent encore une prospérité remarquable. Mais les guerres qui désolèrent la vallée de la Meuse après la mort de Charles-Quint, le pillage de la ville par les Français au

mois de juillet 1554, les troubles des Pays-Bas, la politique protectionniste de l'Angleterre et des souverains des Pays-Bas à partir du règne d'Albert et d'Isabelle, enfin la concurrence redoutable de l'Allemagne, provoquèrent à la longue une décadence qu'il fut impossible d'enrayer. Au XVII^e siècle, la « batterie » végétait misérablement. »



JEAN JOSEZ.
Chandelier pascal exécuté en 1372.
(Église Notre-Dame, à Tongres).

Au beau temps de la splendeur de Dinant, l'industrie qui constituait les bases de son opulence était cependant encore pratiquée dans d'autres villes du bassin de la Meuse : on a cité Bouvignes ; il faut y ajouter Namur, Huy, Liége même, et Maestricht.

Les produits de ces différents centres se partageaient en objets fondus et en objets battus au marteau, qui sont à proprement parler les dinanderies. Quelques noms des artistes qui produisirent de si remarquables œuvres nous ont été conservés (1).

Ainsi l'on sait qu'au XIV^e siècle, un artisan très habile, du nom de maître Jacques, vivait à Huy, où existait d'ailleurs un atelier de fonderie.

Vers la fin du XIV^e siècle, nous trouvons à Dinant un fondeur du nom de Jean Josez, dont plusieurs œuvres sont conservées dans l'ancienne église collégiale de Tongres : c'est d'abord un superbe lutrin en laiton, admirablement travaillé, et qui ne mesure pas moins de 1^m90 de hauteur ; c'est encore un chandelier pascal, également en laiton, dont l'inscription nous apprend qu'il fut exécuté en 1372 ; ce sont enfin d'autres chandeliers fournis par l'artiste, vingt ans plus tard. La même église a en outre conservé des bras de lumière qui remontent à la fin du XV^e siècle.

Un autre Dinantais, Colard Josés, a attaché son nom à des œuvres exécutées pour la Chartreuse de Dijon, de 1384 à 1390, et qui ont, pensons-nous, entièrement disparu. Six ans après cette dernière date, un concitoyen de Josés, Jean Dubois, passait

(1) Sur l'histoire de la dinanderie, voy. les mémoires publiés dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XVII^e session (Congrès de Dinant, 1903)*, t. II, Namur, A. Wesmael-Charlier, 1904, et spécialement celui de M. J. DESTRÉE, *La dinanderie sur les bords de la Meuse, Notes et documents*, pp. 743-820. Voyez aussi l'étude du même auteur dans *L'Art flamand et hollandais*, 2^e année (1905).

un contrat avec Richard de la Mot, qui représentait la cathédrale de Rouen, et s'engageait à exécuter pour cette église, « I aigle de laton fin — c'est-à-dire un lutrin en laiton — pareil a celui du cueur de l'eglise de Paris », et de ce texte on pourrait être tenté d'induire que le lutrin de Notre-Dame de Paris était aussi sorti de l'atelier du même artiste.

Vers 1435, c'est à Arras que nous trouvons la mention d'un Dinantais, Henri Herbert, fournissant à Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast, un « candelabre de laicton », qui fut placé dans la chapelle de Notre-Dame. Ce candélabre, qui devait être de dimensions considérables, pesait 623 livres.

Enfin, dans les comptes de la fabrique de la paroisse Saint-Jean-l'Evangéliste, à Namur, on trouve, aux années 1496 à 1501, la mention de différentes sommes payées à Masine, de Dinant, pour l'exécution et le placement, autour du maître-autel, de colonnes de cuivre surmontées de chandeliers et reliées par des tringles sur lesquelles glissaient des courtines.

C'est encore à un atelier dinantais qu'il faut sans doute rapporter l'aigle-lutrin de Houffalize, qui remonte au XIVe siècle, ainsi que le chandelier d'Izier et le chandelier-lutrin de Nassogne, tous deux du XVe siècle, et le chandelier pascal de l'ancienne abbaye de Saint-Remy, près de Rochefort, aujourd'hui conservé aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles (XVe-XVIe siècles).

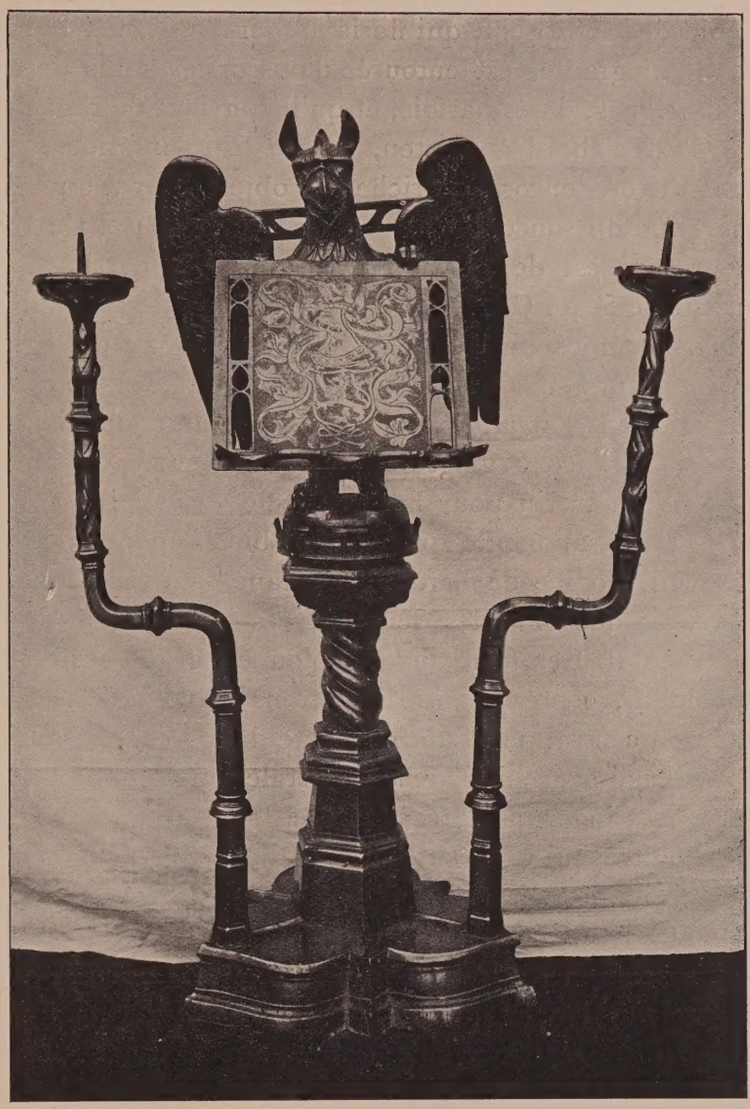
En 1631, lorsque les trente-deux métiers de Liége eurent décidé d'élever une statue au bourgmestre Beeckman, c'est à un praticien dinantais qu'ils s'adressèrent pour faire couler cette effigie en bronze. Une trentaine d'années plus tard, en 1663, le sculpteur Jean Del Cour — ainsi que nous l'avons vu — eut aussi recours à un fondeur de la cité mosane, Perpète Wespin, pour obtenir l'exécution en métal du Christ qu'il venait de modeler, et ce furent, sans doute encore, des Dinantais qui reçurent la mission de fondre les autres œuvres en bronze que le célèbre sculpteur a laissées. Nous savons aussi que Jean Thonon, de la même ville, jouissait au XVIIe siècle d'une certaine notoriété et, d'autre part, le nom de Nicolas Bello, accompagné de la date 1629, et celui de Hubert Grongniar, avec celle de 1640, se lisent sur des chandeliers conservés aujourd'hui encore dans l'église Notre-Dame à Dinant.

C'est au XVIIe siècle également qu'il faut rapporter le buste-reliquaire de saint Valère, en laiton fondu et ciselé, que garde l'église d'Onhaye, située non loin de Dinant, et qui fut exécuté soit dans cette ville, soit à Bouvignes. La première de ces deux cités peut, pensons-nous, revendiquer le buste-reliquaire dit de saint Menge, conservé dans l'église dinantaise de Saint-Nicolas, et dont le style rappelle la manière du sculpteur Robert Henrard, natif, ainsi que l'on sait, de Dinant.

Le type de l'aigle était le plus fréquemment employé dans les lutrins, mais on en rencontre cependant qui sont surmontés d'un griffon : tel celui que conserve

Lutrin-griffon. — Seconde moitié du XV^e siècle. — (Église d'Andenne).

l'église d'Andenne, et qui remonte à la seconde moitié du XV^e siècle. Mieux encore : jadis, au chœur de l'ancienne collégiale Notre-Dame de Huy, non loin d'un aigle-lutrin en bronze, travaillé avec beaucoup d'élégance, se trouvait une statue de saint Laurent, de grandeur naturelle, en cuivre. Le saint était revêtu de son costume de diacre ; il tenait en main un gril, instrument de son martyre, de manière que ce gril pût servir de support pour y poser le livre sacré. Cette statue avait été placée, en 1515, par les exécuteurs testamentaires du seigneur Laurent de Resteau, chanoine de Huy. Le gril, rappelant la forme d'un râteau, fournissait une allusion au nom du chanoine. Peut-être les deux œuvres dont nous venons de parler, et qui existaient encore à Huy au milieu du XVIII^e siècle, étaient-elles sorties d'un atelier de cette ville. Une des places publiques de la même cité est encore décorée d'une fontaine en laiton, « le bassinia », datée de 1406.



Lutrin en forme de griffon.
Seconde moitié du XV^e siècle.
(Église d'Andenne).

C'est encore à un atelier mosan, soit de Dinant, soit de Bouvignes, qu'il faut, sans doute, attribuer le tref, exécuté en 1515 pour l'abbaye de Gembloux, et qui ne nous est plus connu que par un dessin de Denis Papin, abbé du monastère.

Nous avons dit que l'industrie du laiton était également florissante à Maestricht.

Il y avait certainement encore dans cette ville, au XV^e^ et au XVI^e^ siècle, des fondeurs et des ciseleurs de grand mérite, dont la réputation s'étendait au loin.

Nous trouvons parmi eux un fondeur du nom de Aert van Tricht, c'est-à-dire Arnold de Maestricht, qui florissait vers le dernier tiers du XV^e^ siècle.

Sa biographie est entourée d'obscurités, mais on connaît cependant des travaux qu'il a signés, datés parfois, et qu'il convient de rappeler ici.

C'est d'abord à Xanten, sur le Rhin inférieur, dans la belle église collégiale Saint-Victor, encore si riche en objets d'art, un très grand tref qui marque la séparation du sanctuaire et du chœur de l'église. Ce tref occupe toute la largeur du chœur, qui est de 13 mètres, et dans ses parties les plus élevées il atteint une hauteur de 5^m^40. Ce tref, destiné à recevoir le luminaire aux jours de grandes solennités, se compose de trois arcades dessinées par des ogives en accolade, appuyées du côté des murs sur des consoles, tandis que, vers le centre, deux faisceaux de colonnettes portent l'arcade principale, plus large que les autres. Le crétage supérieur donne naissance à vingt-quatre chandeliers. A l'un des pieds-droits, il y avait autrefois un lutrin pour la lecture de l'Evangile.

Par une anomalie qui marque bien l'époque de transition à laquelle appartient le travail, l'ogive de l'arcade médiane est décorée d'ornements d'un caractère végétal, tandis que dans les deux travées latérales, le décor est, au contraire, de style architectural. Les faisceaux de colonnettes sont surmontés de statuettes, de 1 mètre de hauteur, représentant les patrons de l'église : saint Victor et sainte Hélène ; le fleuron central porte une statuette de la Vierge, haute de 60 centimètres.

A la naissance de l'arcade centrale, on voit deux figurines placées en encorbellement ; à en juger par le caractère et le costume, elles doivent, semble-t-il, représenter le maître qui a exécuté le travail, et son principal aide. Sur le socle d'un des pieds-droits, on lit l'inscription suivante : *Desen luchter is gemackt toe Maystricht a. d. m. MV^c^ en eyn :* ce candélabre a été fait à Maestricht, l'an du Seigneur 1501.

Les comptes de l'église de Xanten font connaître le nom du fondeur qui est, comme nous l'avons dit, Arnold de Maestricht.

Le même artiste avait exécuté pour sa ville natale plusieurs travaux aujourd'hui perdus. Au chœur de l'église Saint-Servais on voyait autrefois différentes pièces de dinanderie sorties de l'atelier d'Arnold. Il avait fait, pour l'église des Récollets, un grand chandelier à sept branches. L'église Notre-Dame possède encore actuellement, quoiqu'en assez mauvais état, des fonts baptismaux signés de son nom.

Enfin le même fondeur avait exécuté, pour l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc, des fonts très richement décorés et historiés de figures. Ce monument de dinanderie existe encore, mais il a malheureusement perdu les figurines les plus importantes qui l'ornaient à l'origine.

C'est en 1492 que ces fonts ont été coulés, très probablement sur les dessins

d'Alard Duhamel, architecte de l'église. La piscine de Bethsaïde formait le thème

Statuettes placées sous la cuve baptismale de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc.
Fin du XV^e siècle.

de la composition. En dessous de la cuve sont disposés six hommes infirmes et souffrants, appuyés sur des bâtons, allusion aux malades qui venaient chercher leur guérison dans les flots de la piscine quand ils étaient agités par la main de l'ange. Au-dessus du couvercle s'élève un baldaquin ajouré et richement orné ; on y voyait autrefois le Baptême du Christ. La figure de saint Jean, d'ailleurs mutilée, a été conservée, de même que l'ange qui tenait le vêtement du Sauveur. Parmi les autres statuettes demeurées en place, on remarque un ouvrier en costume de travail, dans lequel il faut sans doute encore retrouver le maître fondeur lui-même (1).

Statuette représentant l'un des auteurs des fonts de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc. — Fin du XV^e siècle.

Peut-être est-ce encore d'un atelier de Maestricht qu'est sorti le tabernacle de Bocholt, en fonte de laiton, qui mesure plus de 5^m20 de hauteur.

Les comptes de la collégiale Sainte-Croix à Liége mentionnent, à la date de 1428, divers paiements faits à maître *Ludovicus de Hamalia*, pour un aigle-lutrin en dinanderie. Enlevé, en 1468, lors du sac de Liége par les hordes bourguignonnes, ce lutrin fut transporté à Braine-l'Alleud. Nous ignorons à la suite

(1) Pour l'histoire détaillée de ces fonts, voy. JULES HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, 2^e édition, pp. 148-149.

de quelles circonstances il se trouve aujourd'hui dans l'église de Freeren, petite localité des environs de Tongres (1).

Un autre genre de monuments autrefois très répandus n'est plus représenté dans les contrées mosanes que par un seul spécimen : il s'agit des dalles tumulaires en laiton gravé. Celle à laquelle nous faisons allusion se trouve dans l'église de Bouvignes. Elle fut évidemment exécutée dans cette localité, et rappelle le souvenir d'Antoine de Nassogne, « eschevin et marchant de batterie », qui mourut le 9 août 1621, et de son épouse, décédée le 19 mars 1629.

La même église de Bouvignes conserve des chandeliers en laiton de forme très originale remontant, semble-t-il, au début du XVII[e] siècle ; mais comme il s'en

Bassinoires en laiton repoussé, ciselé et gravé. — Travail dinantais du XVII[e] siècle.

trouve d'analogues à l'église de Leffe lez-Dinant, il serait assez difficile de déterminer si c'est dans un atelier bouvignois ou dinantais qu'ils avaient été exécutés. A cette époque, en effet, l'animosité qui jadis divisait les deux cités voisines avait perdu beaucoup de son intensité, et nous voyons, le 31 octobre 1765, le clergé de Bouvignes payer à un artisan dinantais, de Nalinne, 10 écus et 10 liards de Liége pour une lampe de sanctuaire en laiton repoussé, encore aujourd'hui conservée. Il est juste d'ajouter qu'à cette époque l'industrie du laiton devait avoir complètement cessé à Bouvignes, car après 1740 on n'en trouve plus trace.

Cette industrie, qu'elle s'exerçât à Dinant ou ailleurs, ne comportait pas seulement l'exécution de pièces aussi marquantes que celles dont nous avons parlé : elle livrait également à la clientèle des ustensiles de cuisine, des chaudrons, des vases de

(1) M. J. Destrée dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XVII[e] session, (Congrès de Dinant, 1903)*, t. II, p. 779, émet des doutes au sujet de l'identification du lutrin de Freeren avec l'ancien lutrin de Sainte-Croix.

tout genre, ou d'autres objets servant aux usages domestiques : chandeliers, lustres, etc., voire même du matériel de guerre, témoin le beau canon du XVI^e^ siècle, que l'on retira du sol de Dinant en 1869. Mais à tous ces produits, quelle que fût leur destination, les dinandiers savaient imprimer un caractère artistique qui en fait aujourd'hui le prix aux yeux des amateurs.

Il en est de même des objets en laiton battu qui sont, à plus proprement parler, les véritables dinanderies. Le métal s'assouplissait aux formes les plus variées, et sous le marteau de l'artisan s'enrichissait de motifs décoratifs d'ordinaire fort heureux. Est-il nécessaire de rappeler au lecteur ces lampes de sanctuaire, ces chandeliers, ces rafraîchissoirs, ces couvercles de bassinoire, ces paniers, ces plats, et tant d'autres objets encore que le caprice des dinandiers décorait de motifs souvent si gracieux ? Les collections particulières et les musées en renferment nombre d'exemplaires.

Les dinanderies exécutées dans nos régions wallonnes l'emportent, et de beaucoup, sur celles qui furent fabriquées dans d'autres contrées, en Allemagne par exemple. L'ouvrier mosan n'a fait qu'un usage très limité de l'estampage, et encore n'y a-t-il eu recours qu'à partir de la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Aussi, « si toutes les productions sont loin d'être parfaites, elles ont souvent ce je ne sais quoi d'imprévu, de naïf, de délicieusement gauche si je puis ainsi dire, qui a bien son charme », comme le note très justement M. Joseph Destrée.

Quelques œuvres de ce genre nous ont conservé le nom de leur auteur. Sur un grand plat dont le centre porte le Couronnement de la Vierge, on lit la signature : *F. P. Leonart. a. Dinannt,* qui est celle de Léonard Dusart, le plus habile dinandier de Dinant au XVII^e^ siècle. Ce plat appartient aux Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles.

Le même artiste a signé d'autres pièces : nous citerons un rafraîchissoir en cuivre appartenant aussi aux Musées royaux de Belgique, et un autre rafraîchissoir, en laiton, exécuté en 1633, et conservé au Musée archéologique de Namur.

Nous avons mentionné plus haut une œuvre d'un Nalinne. C'est à des membres de cette même famille qu'est due la ravissante clôture en laiton battu et repoussé que possède l'église de Fosses, et dans laquelle les pampres chargés de grappes de raisin, les écussons armoriés, les têtes d'anges, et les motifs de style rocaille se combinent pour former un ensemble vraiment harmonieux. Un cartouche porte l'inscription : *Fait par les Nalinnes, orfèvres à Dinant, 1756.*

Les habitations de nos ancêtres, de même que leurs églises, ne resplendissaient pas seulement de la parure des objets en laiton : on y voyait aussi briller l'étain. Et si le premier de ces métaux rappelle l'éclat de l'or, le second emprunte quelque chose aux reflets de l'argent.

La fabrication des objets en étain dans nos régions n'a point encore été étudiée,

et sur son histoire on ne pourrait guère citer, pensons-nous, qu'une esquisse du baron Jules de Chestret (1). Cependant la matière est des plus tentantes. Elle se lie d'une manière assez étroite à l'histoire de l'argenterie, car les modèles exécutés en métal précieux pour la riche bourgeoisie ou pour l'aristocratie, reparaissaient souvent, coulés en étain, dans les demeures de la classe moyenne.

Liége a certainement été le centre d'une production considérable d'objets en étain : c'étaient, pour le service du culte, des crucifix, des lampes de sanctuaire, des chandeliers ; pour l'usage domestique : des plats de toute espèce, des assiettes, des cafetières, des théières, des porte-huiliers, des samovars, des poivriers, des salières, des chandeliers, des gobelets, des buires, des aiguières, bref, des objets de tout genre et de toute dimension.

Si dans les inventaires et dans de nombreux testaments du moyen âge, on lit la mention d'objets en étain, aucun des spécimens conservés ne remonte à une époque aussi reculée. Les plus anciens d'entre eux n'atteignent guère, sauf de très rares exceptions, que la seconde moitié du XVII^e siècle.

Dès 1432, les « pots d'estainiers » de Liége, qui appartenaient au célèbre métier des fèvres, possédaient un règlement particulier. Ce règlement fut complété en 1450. Il subit ensuite des modifications en 1587 et en 1608. En 1657, les anciens statuts furent codifiés, et on y ajouta des dispositions complémentaires. Enfin, en 1721, il fut fait une nouvelle édition de ce règlement, et l'on profita de la circonstance pour y introduire de nouveaux articles.

Les règlements du XV^e siècle distinguent trois qualités d'étain : l'étain fin, l'étain contenant un quart de plomb, et la « morte-étoffe ». Les objets fabriqués avec le métal de première qualité recevaient un poinçon portant une couronne ; la seconde qualité était marquée d'un perron ; quant à la « morte-étoffe », dont « l'essai » était composé de trois quarts de livre d'étain et d'une livre de plomb, elle servait à faire des moules de chandelles et des bimbelots.

Un article additionnel, de 1608, reconnut une quatrième qualité d'étain. Ce fut la « claire-étoffe » qui, marquée d'une fleur de lis, prit place entre l'étain de deuxième qualité et la morte-étoffe. « L'essai » de cet étain contenait 29 ¾ esterlins d'étain et 13 ¼ de plomb.

Le règlement de 1657 modifia quelque peu ces marques : sur les grands ouvrages d'étain fin, les maîtres apposèrent une rose, assez fréquemment surmontée d'une couronne, avec leur marque autorisée. Il faut sans doute voir dans cette rose une allusion aux armes de la Grande Bretagne d'où l'on tirait l'étain le plus renommé, celui que l'on désignait parfois, sur les pièces elles-mêmes : « Etain d'Angleterre »,

(1) J. DE CHESTRET DE HANEFFE, *La poterie d'étain au pays de Liége* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue général,* Liége, A. Bénard [1905].

« Etain de Cornouaille sonnant » et, en pays flamand, « Blocktin », c'est-à-dire étain en saumons.

La rose, d'après le règlement de 1657, devait aussi être apposée sur les petits ouvrages d'étain fin, mais, dans ce cas, elle était accompagnée seulement des initiales du nom et du prénom du maître.

Les mêmes lettres et le perron marquaient les ouvrages « au perron », tandis que sur les ouvrages de « morte-étoffe », ces initiales reparaissaient seules.

En 1721, on note encore que les ouvrages de « claire-étoffe » devaient porter un poinçon à la fleur de lis avec les initiales du maître. Quant à ceux d'étain fin, ils devaient être marqués d'un ange ou de deux roses avec les nom et prénom de l'artisan, ou ses initiales. Très souvent, l'ange porte un glaive et une balance, ou la balance seule ; d'autres fois il est représenté sous les traits de saint Michel ; d'autres fois encore, il est figuré sans attribut.

Assez fréquemment les initiales du maître sont combinées soit avec la rose, soit avec l'ange ; d'autres fois, elles apparaissent dans un poinçon spécial, avec un motif qui constitue, en quelque manière, la marque de fabrique de l'artisan : tel le buste de saint Lambert entouré de la légende : *Saint Lambert p* [atron] *d*[e] *Liege*, que l'on voit sur certains produits sortant de l'atelier de Léonard Keeu, l'un des plus habiles étainiers liégeois (1722-1736). D'autre part, sur des pièces fabriquées à Huy, on trouve la représentation d'un château, de même que l'étoile se rencontre sur des produits maestrichtois.

En fait, il semble qu'en dépit des pénalités édictées, les dispositions réglementaires n'aient pas toujours été observées d'une manière absolument rigoureuse en ce qui concerne les marques qui devaient être appliquées sur les étains liégeois. La fantaisie personnelle a pu, jusqu'à certain point, se donner carrière : telles pièces anciennes ne portent que la rose ou l'ange, sans trace des initiales du maître ; sur telles autres, la même marque est reproduite jusqu'à trois fois ; sur telles autres encore, on trouve, à côté de la signature du fabricant : *I. Pernode a Liege,* la marque au lion dont ne fait mention aucun règlement liégeois.

En étudiant les règlements de la corporation aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, on voit que les plats et les assiettes d'étain fin devaient être battus avec le marteau.

D'après le règlement de 1657, pour obtenir le titre de maître, il était nécessaire à l'artisan d'avoir accompli un apprentissage d'une durée de six années, sous un maître de la cité. Ce temps d'épreuve terminé, l'apprenti devait exécuter, en présence des rewards, un chef-d'œuvre que jugeaient les maîtres. Ce chef-d'œuvre consistait en un plat d'aiguière « a bouillon relevé au milieu », et en une fontaine à laver les mains, avec le robinet de cuivre et le bac, d'une contenance de deux ou trois pots.

Nous avons dit plus haut que les modèles des pièces d'argenterie étaient

fréquemment reproduits en étain. A titre d'exemple, il nous suffira de citer un très beau plat dit « aux quatre saisons » — de 0^m33 de diamètre — dont le marli est décoré de rinceaux du style Renaissance, de fleurs et de bustes.

Un exemplaire en argent est marqué du poinçon du prince Joseph-Clément de Bavière avec la date de 1711 (1), tandis qu'on en trouve des spécimens en étain portant la signature du fabricant Léonard Keeu, établi au quai de la Goffe, à Liége, de 1722 à 1736 (2).

Les Liégeois, qui avaient su, tout en s'inspirant des modèles français, imprimer un cachet tout particulier à leur argenterie et à leurs étains, parvinrent, au XVIII^e^ siècle, tout en subissant la même influence, à donner à leur ébénisterie un caractère bien personnel (3).

Pas plus que dans le reste de la Belgique, on ne trouve dans la région mosane des meubles antérieurs au XIV^e^ siècle. Les plus anciens meubles d'origine liégeoise parvenus jusqu'à nous sont un grand coffre ou bahut conservé à la cathédrale de Liége, et les vantaux d'une armoire de dimensions considérables destinée, sans aucun doute, à la conservation des reliques. Ces vantaux appartiennent à l'église Saint-Jean, dans la même ville. Réunis et juxtaposés, ils peuvent encore donner une idée de la silhouette générale et même de l'ordonnance du meuble, vraiment monumental, auquel ils ont appartenu. Le système de construction de ce meuble et du bahut cité plus haut est d'une grande simplicité. Tous deux se composent d'ais en bois de chêne rabotés avec soin, bien assemblés, maintenus dans un encadrement solide, et couverts par des pentures et des travaux de ferronnerie qui, augmentant leur durée, en forment aussi toute l'ornementation.

A cette époque, c'est-à-dire au XIV^e^ siècle et même postérieurement encore, les meubles sont souvent peints, de couleurs éclatantes parfois, fines et nuancées dans d'autres circonstances.

L'armoire de Saint-Jean a été enduite d'un bleu verdâtre qui donnait un grand effet aux rinceaux de la ferronnerie entièrement mis en relief par une brillante dorure dont on peut, encore aujourd'hui, constater des traces nombreuses.

Si ces meubles ont un cachet spécial et une valeur artistique, ils les doivent avant tout au travail de la ferronnerie. Dans les contrées mosanes, où l'art des métaux jouissait d'une grande faveur, on a travaillé le fer, dès le XII^e^ et le XIII^e^ siècle, d'une manière très remarquable. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner la

(1) *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue général* [1905], n° 4184.

(2) *Ibidem,* n^os^ 4613, 4633 et 4642.

(3) Sur le mobilier liégeois, voy. Jules Helbig, *Le mobilier* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue officiel,* L. Grandmont-Donders, 1881, 5^e^ section ; E. Brahy-Prost, *Le mobilier* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue général* [1905], classe V, et M. K[upfferschlaeger], *Le vieux meuble liégeois* [Liége, Imprimerie de la Meuse], s. d.

ferronnerie de la porte de la trésorerie de la cathédrale Saint-Paul, chet-d'œuvre qui remonte au XIII^e siècle. Il n'est d'ailleurs peut-être pas inutile de faire remarquer que les feuilles d'érable ornant les pentures des deux meubles les plus anciens que nous puissions citer ont été estampées dans les mêmes matrices, et ont été faites sans doute par le même maître ferronnier.

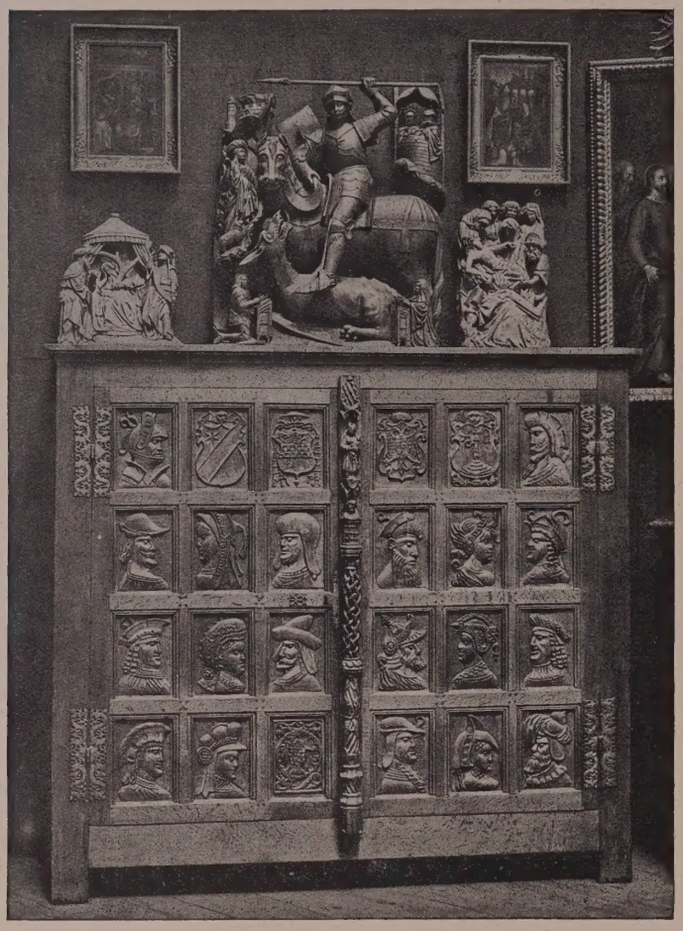
Avec le commencement du XV^e siècle, une sorte de révolution se produit dans le mobilier : les meubles polychromés deviennent plus rares, ou tout au moins ils ne reçoivent plus que partiellement cette polychromie ; mais à partir de cette époque, le huchier fait fréquemment appel au sculpteur. Cependant la construction des meubles reste soumise aux mêmes principes. Ses formes demeurent rectilignes. Qu'il s'agisse de bahuts ou coffres — les meubles les plus généralement en faveur — de dressoirs, d'armoires ou de buffets, les meubles se composent toujours de panneaux de dimensions à peu près uniformes, embrevés dans des montants et dans des traverses d'un fort échantillon délicatement moulurés.

L'artisan a soin de laisser aux assemblages toute leur force, traitant logiquement le bois suivant sa nature. Il se contente d'orner les panneaux de sculptures dont le tracé imite parfois les arcatures et les roses des fenêtres, mais plus souvent des parchemins roulés de mille façons diverses que l'imagination de l'ouvrier sait varier à l'infini. Souvent, le plat de l'encadrement est encore rehaussé de ferronneries, quelquefois étamées, d'autres fois dorées, suivant la richesse du meuble, et qui fréquemment se détachent sur du drap écarlate ou sur du cuir de couleur.

L'introduction du style de la Renaissance dans les monuments de l'architecture, au cours du XVI^e siècle, devait nécessairement exercer aussi son influence sur le mobilier.

Celui-ci n'avait d'abord adopté cette transformation que dans les détails décoratifs, ainsi qu'en témoigne, par exemple, l'armoire remontant au règne d'Erard de la Marck (1506-1538), conservée au Musée archéologique liégeois. Mais insensiblement le mobilier revêtit des formes architecturales. Les meubles eurent leurs frontons, leurs pilastres, des colonnes engagées et des entablements, tout comme les édifices en pierre et en marbre, et bientôt aussi les formes extérieures ne répondirent plus ni aux dispositions intérieures, ni aux matériaux utilisés. D'autre part, le luxe augmentant, le travail de la marqueterie et de l'ébénisterie vint remplacer l'œuvre du menuisier et du huchier. Les matériaux se multiplient : non seulement au bois de chêne et de hêtre viennent s'ajouter les essences de bois les plus diverses, mais le marbre, l'écaille, les matières colorantes vitrifiées trouvent successivement, et parfois même simultanément, leur emploi dans le mobilier. Un joli cabinet de l'époque de Louis XIV, appartenant aux Hospices civils de Liége, et qui probablement est d'origine liégeoise, montre dans sa décoration multicolore un emploi de la technique dite *mille fiori*, substituée à la marqueterie et aux autres éléments de décoration polychrome.

Toutefois, il faut bien en convenir, dans les différentes formes de meubles en usage au pays de Liége depuis la Renaissance jusqu'au XVIII^e siècle, et dont un grand nombre, sans aucun doute, sont de fabrication indigène, on éprouve quelque peine à discerner un style spécial, une conception originale, des procédés de fabrication propres à la contrée où ils ont été exécutés. Le goût semble tantôt d'importation italienne ou française, tantôt d'origine flamande ou allemande.



Armoire de l'époque d'Erard de la Marck (1506-1538).
(Musée archéologique liégeois.)

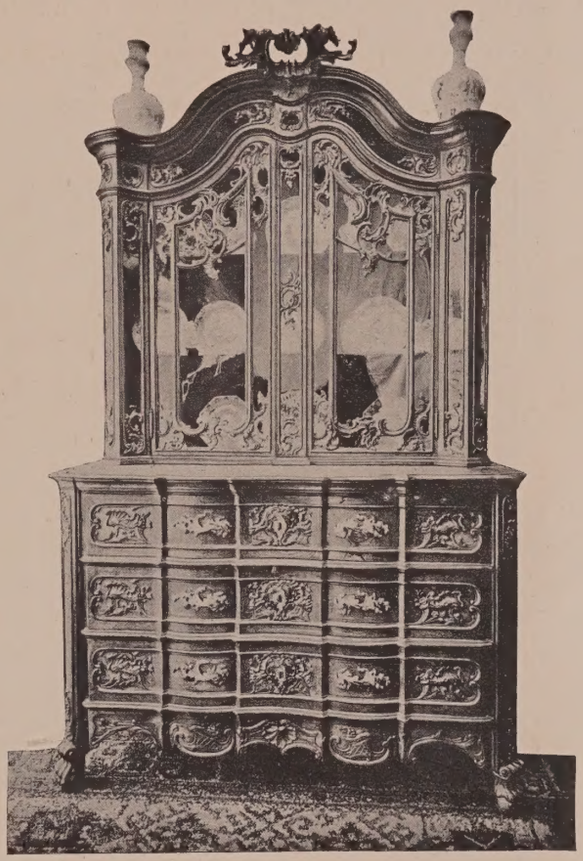
Pour retrouver un sentiment original ou, si l'on aime mieux, un caractère liégeois au mobilier, depuis les solides bahuts, armoires ou dressoirs des XV^e et XVI^e siècles, il faut descendre le cours du temps jusqu'au XVIII^e siècle. A cette époque apparaît le meuble liégeois proprement dit, dont un si grand nombre de spécimens divers — buffets, armoires, garde-robes, commodes, gaines d'horloge, chaises, fauteuils, consoles, tables et cadres — se rencontrent encore dans les habitations des régions mosanes.

Les buffets sont généralement, comme on le sait, des meubles à deux corps, des sortes de dressoirs, dont la partie inférieure se ferme par des vantaux en bois ou bien encore est garnie de tiroirs, tandis que le corps supérieur ajouré est orné de glaces planes ou convexes, permettant de voir le contenu, tout en mettant celui-ci à l'abri de l'air et de la poussière. Les artistes liégeois — car c'étaient bien des artistes — ont brodé sur ce thème favori une infinité de variantes. On fabriqua en très grande quantité ces buffets. Ce n'était pas le meuble de l'aristocratie : c'était surtout celui de la classe bourgeoise qui possède et n'est pas fâchée de faire voir ce qu'elle possède.

Dans le dessin général du buffet, comme d'ailleurs dans le dessin des autres

pièces du mobilier, l'artiste évite les angles ; les surfaces elles-mêmes sont arrondies; les moulures sont fines ; les sculptures délicates et capricieuses. Le haut du buffet se termine par un fronton où, au centre, un habitacle est souvent réservé à l'horloge ; aux côtés, des piédouches sont disposés pour recevoir les vases aux formes ornementales. Enfin, à l'intérieur, les rayons, visibles à travers les glaces, laissent apercevoir l'étalage des porcelaines, de l'argenterie et de verres.

Dans les meubles de style liégeois, on admire l'élégance des lignes et une rare habileté dans le maniement du ciseau : les festons de fleurs et de fruits, les oiseaux, les attributs et les détails de toute nature qui composent l'ornementation paraissent moins taillés dans le bois de chêne que modelés dans la pâte tendre ou ciselés dans le métal. Et c'est là peut-être un reproche que l'on pourrait adresser aux artisans liégeois : l'outil de l'ouvrier a triomphé de la matière d'une façon complète, mais il a dépassé le but en cessant de traiter le bois selon les conditions de sa nature.



Buffet liégeois.
Style de l'époque de la Régence.

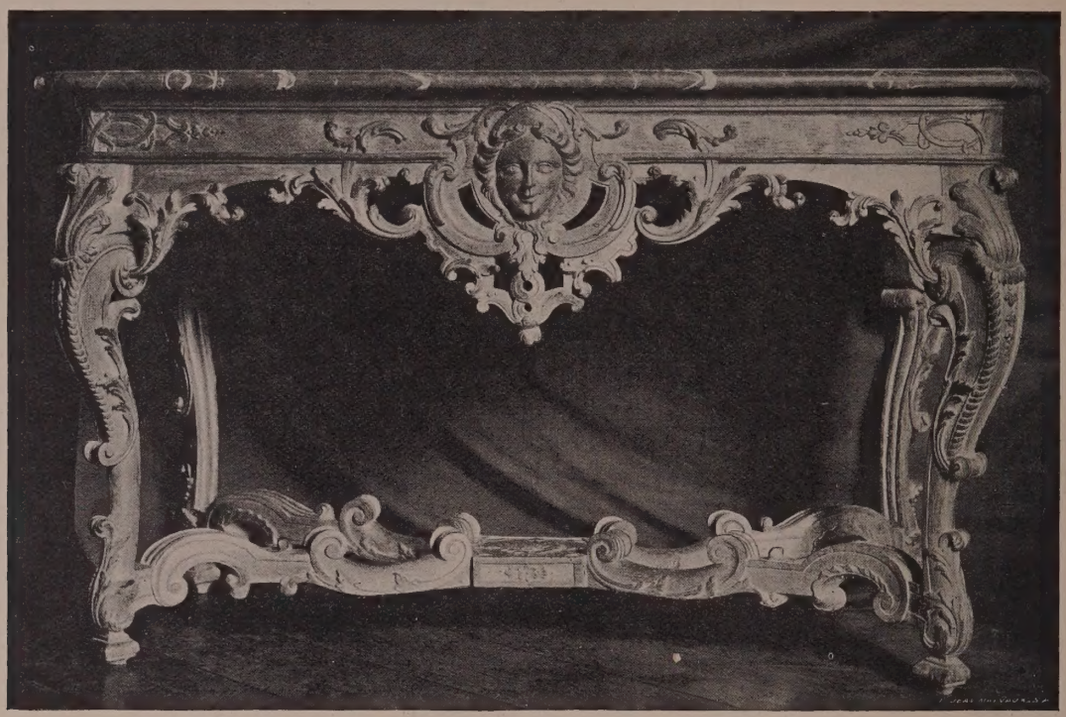
Comme on pardonne cependant volontiers ce défaut aux artistes liégeois, et comme l'œil se laisse subjuguer par la grâce de cette décoration qui porte si bien l'empreinte de son époque ! C'est sous l'empire du style Louis XIV que le meuble liégeois naît à la vie, mais c'est au temps de la Régence et du style Louis XV qu'il se développe d'une façon complète. La fantaisie de ces styles dut plaire à tel point à nos artistes qu'on ne les voit que rarement, même vers la fin du XVIII^e siècle, s'assagir aux lignes plus calmes du style Louis XVI.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'inspiration du mobilier liégeois du XVIII^e siècle est d'origine française ; mais nos artisans ne se contentent point de reproduire les modèles que leur fournissent leurs voisins : ils les interprètent ; ils y introduisent leur sentiment propre et, au lieu d'une copie, on se trouve ainsi avoir devant soi une œuvre remarquablement originale.

A cette époque, la décoration du bois ne se bornait pas seulement aux meubles

que nous avons énumérés plus haut : elle s'étendait aux lambris qui garnissaient les murs des appartements, aux volets qui clôturaient les fenêtres, aux cheminées et aux portes. Le palais provincial de Liége offre d'excellents spécimens de ce genre en style Louis XV, tandis que l'hôtel d'Ansembourg, transformé en Musée des arts décoratifs, a conservé d'admirables boiseries de l'époque de la Régence.

Parfois, et c'était le cas pour le mobilier d'apparat, les meubles liégeois étaient polychromés et dorés ; les boiseries, en particulier, étaient revêtues de peinture



Console en bois sculpté.
Style de la fin du règne de Louis XIV.

parfois blanche, parfois légèrement nuancée de teintes très douces : lilas, bleu ou rose. Mais le plus souvent le bois recevait simplement une couche de vernis brun rougeâtre, que l'on a très justement comparé à la glaçure des poteries de Raeren, surtout dans les nuances les plus foncées.

Si l'inspiration du style du mobilier liégeois du XVIII^e^ siècle venait de la France, c'est à l'Italie du XVI^e^ siècle que les Liégeois empruntèrent les modèles de leur verrerie (1), et ce furent des artisans de Venise, de Murano et d'Altare qui fondèrent les premiers établissements dans nos contrées.

(1) Sur l'industrie du verre, voy. FLORENT PHOLIEN, *La verrerie au pays de Liége,* Liége, A. Bénard, s. d. [1900], et GEORGES RASQUIN, *La verrerie* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue général* [1905], classe VI.

Verre liégeois « à la façon de Venise ».
XVII[e] siècle.
(Collection de M. Alfred Baar).

Ce n'est pas qu'antérieurement on n'eût déjà fabriqué du verre dans les régions mosanes : Jean et Nicolas Colnet, verriers lorrains, se seraient, paraît-il, établis à Fontaine-l'Evêque vers le milieu du XV[e] siècle, et leurs descendants eurent des ateliers sur différents points, notamment dans l'ancien pays de Liége. Mais ces établissements ne livraient que des produits de caractère purement industriel, tandis que c'est par leur cachet artistique que se distinguent précisément les productions liégeoises que nous avons en vue.

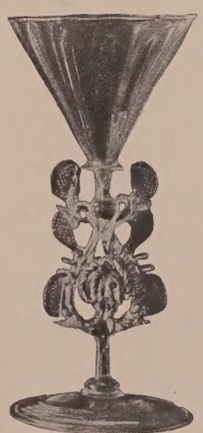
Verre à vin liégeois « à la façon de Venise ».
Commencement du XVII[e] siècle.
(Collection de M. Alfred Baar).

Jusqu'au XVI[e] siècle, l'Italie avait en fait conservé le monopole de la verrerie artistique. L'émigration de ses ouvriers, commencée au siècle précédent et accentuée au cours du XVI[e] et du XVII[e] siècle, multiplia les centres de fabrication.

Verre liégeois « à la façon de Venise ».
XVII[e] siècle.
(Collection de M. le baron de Sélys-Longchamps).

L'histoire des débuts de cette industrie à Liége présente encore bien des lacunes.

Vers 1568, Nicolas Francisci — dans lequel nous serions disposé, quoi qu'on en ait pu douter, à voir un artisan d'origine italienne — créa à Liége un établissement dans la paroisse Saint-Nicolas Outre-Meuse. Quelle que fût la nationalité de son fondateur, cette verrerie fabriquait le verre à la « façon de Venise ». Francisci rencontra de grandes difficultés ; son industrie ne prospérait guère ; des saisies de « verres de Venise liégeois », opérées dans les Pays-Bas, à la demande des verriers privilégiés d'Anvers, ne laissèrent pas de causer à Francisci un tort considérable. En 1572, il devait avoir éteint ses fours.

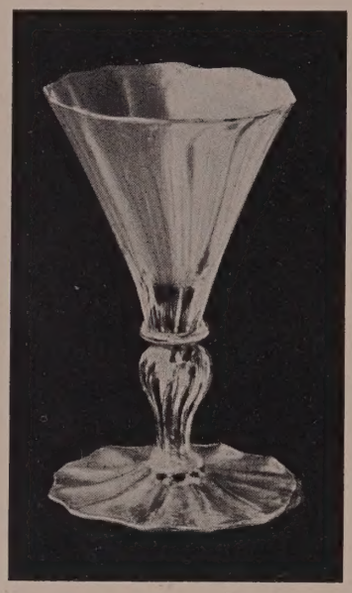


Verre liégeois « à la façon de Venise ».
XVII[e] siècle.
(Collection de M. Alfred Baar).

De même, à cette date, un certain Casseleri, qui avait dû aussi exploiter une verrerie à Liége, soit qu'il fît la concurrence à Francisci, soit qu'il eût succédé à ce dernier, avait également cessé sa fabrication.

C'est alors que l'évêque accorda, le 26 septembre 1572, à Centurini, natif de Genève (?), un privilège qui lui conférait pour douze ans le monopole de la fabrication du verre. Ce Centurini, dont le nom dit assez l'origine italienne, ne semble guère avoir été plus heureux que ses prédécesseurs. L'introduction en 1607 de la gravure sur verre, due à deux artisans d'Altare, vint cependant encourager les verriers liégeois. Trois ans plus tard, l'ancien établissement de Francisci fut remis

Verre liégeois « à la façon de Venise ». Coupe « frèsée ». XVII[e] siècle. (Collection de M. Alfred Baar).



Verre liégeois « à la façon de Venise ». XVII[e] siècle. (Collection de M. O. Brixhe).

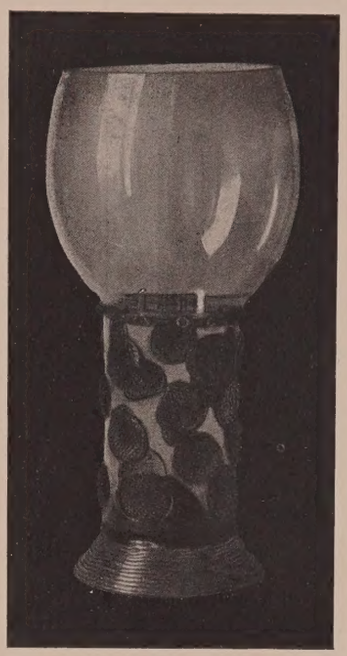
Verre à vin liégeois « torsiné » « à la façon de Venise ». XVIII[e] siècle. (Collection de M. Alfred Baar).

en activité. L'année 1626 vit s'ouvrir deux nouveaux établissements. Douze années plus tard, les trois établissements se trouvaient réunis aux mains des frères Henri et Léonard Bonhomme, et c'est de cette époque que date le véritable essor de l'industrie liégeoise. Les deux frères, conformément à la pratique courante, s'efforcèrent d'attirer chez eux l'élite des verriers italiens. Plusieurs de ces artisans, particulièrement des Altaristes, s'établirent dans nos régions et y firent souche.

Les frères Bonhomme introduisirent de notables perfectionnements dans la fabrication du verre. Grâce à leur intelligence et à leur travail, ils parvinrent à grossir considérablement l'importance de leurs affaires, et même à se mettre en possession des verreries concurrentes de Bruxelles, d'Anvers et de Maestricht. Cette dernière cessa d'exister en 1736.

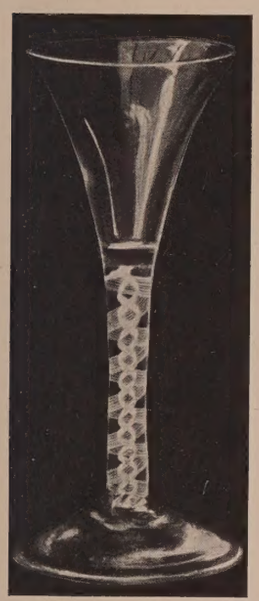
L'année 1710 vit s'ouvrir une nouvelle verrerie à Liége. Elle fut fondée par Jacques-Denis Nizet, originaire de Verviers, qui eut pour collaborateur un ancien

ouvrier des Bonhomme, du nom de Henri Audy. En dépit de l'opposition qui lui fut suscitée par ses puissants concurrents, et des procès que ces derniers engagèrent contre lui, Nizet réussit à s'implanter. En 1757, son établissement était même le seul qui se livrât encore à la production de la verrerie artistique. Ce caractère artistique se perdit avec la fin du XVIII[e] siècle. Comme c'est précisément par le côté où elle touche à l'art que la verrerie nous intéresse, nous pouvons arrêter ici ce résumé de l'histoire de l'industrie liégeoise (1). N'abandonnons cependant pas cette industrie sans donner un regard à ses produits.



Grand verre à vin du Rhin dit : « Roemer » ou « Becher ».
XVII[e] siècle.
(Collection de M. le baron de Sélys-Longchamps).

Nous avons dit que bon nombre d'Italiens s'étaient établis à demeure dans les régions mosanes : la plupart étaient originaires d'Altare ; les artisans issus de cette ville venaient par groupes dans nos contrées, tandis que les Vénitiens, d'ordinaire isolés, ne se fixaient point aussi aisément. Rien d'étonnant si les produits liégeois se rapprochent davantage de la manière des Altaristes. Mais les Italiens ne furent pas les seuls étrangers attachés aux établissements mosans : des artisans allemands, champenois ou lorrains figurent en bon nombre dans le personnel de ces verreries. Et cette multiplicité de travailleurs venus de points divers, et qui avaient souvent aussi exercé leur métier dans différentes régions avant d'arriver à Liége, explique le caractère varié des produits de nos fournaises. C'est ainsi que l'on trouve dans l'énumération de ces produits aussi bien des « roëmers » et des verres, fins ou gros, « façon d'Allemagne », ou des « verres de fenêtre en table à la façon de Lorraine », que des verres « à la façon des Altaristes », ou des « verres à l'imitation de ceux de Venise ».



Verre à vin liégeois dit : « Verre à serpents ».
XVII[e] siècle.
(Collection de M. O. Brixhe).

Répétons d'ailleurs que ce fut surtout l'imitation des verreries italiennes qui procura aux fabriques liégeoises leurs plus beaux succès. Cette imitation était d'ailleurs si parfaite que plus d'un verre

(1) C'est pour la même raison que nous ne nous occuperons pas des autres fournaises établies au pays de Liége, et dont on trouvera l'histoire dans PHOLIEN, *Op. citat.*

sorti des fournaises liégeoises soutiendrait la comparaison avec les produits italiens, et jusqu'à une époque qui n'est pas encore bien éloignée, c'est sous l'étiquette de verres vénitiens que les conservateurs de musées cataloguaient les produits liégeois. En 1607, l'un des verriers privilégiés d'Anvers n'affirmait-il pas que les usines liégeoises contrefaisaient « les verres de Venise sy ponctuellement qu'a grande peine les meistres scauraient juger de la difference » ?

Verre à bourgogne liégeois dit : « frèsé ». XVII[e] siècle. (Collection de M. Alfred Baar).

C'est de cette imitation que procèdent entre autres ces beaux verres au calice évasé, et dont la jambe s'agrémente de torsades enroulées de diverses manières, et d'ailerons obtenus à la pince — chefs-d'œuvre de légèreté et de grâce. Souvent aussi, à l'intérieur de la jambe, serpentent des filets de diverses couleurs dont l'aspect varie pour ainsi dire à l'infini ; à ces verres filigranés les contemporains appliquaient le terme fort exact et très pittoresque de « verres à serpents ».

Verre à bourgogne liégeois dit « frèsé ». XVII[e] siècle. (Collection de M. O. Brixhe).

L'un des genres de verres à boire le plus en faveur est constitué par les verres « frèsés », c'est-à-dire « grêlés », dans lesquels les Liégeois aimaient à déguster les vins de Bourgogne, dont ils étaient et dont ils sont demeurés particulièrement friands. Les cavités produites sur le calice de ces verres par le quadrillé des côtes en relief qui les ornent rappellent les cicatrices que laisse sur l'épiderme la petite vérole, et c'est de là qu'est venue leur qualification si expressive. Les artisans liégeois ont laissé dans ce genre de petits chefs-d'œuvre.

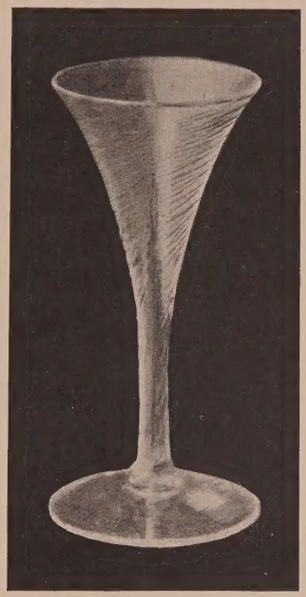
Verre à bourgogne liégeois dit « frèsé ». XVII[e] siècle. (Collection de M. Alfred Baar).

Ce n'étaient d'ailleurs pas seulement les verres de table — verres à bière ou verres à vin — qui se fabriquaient à Liége. L'ingéniosité des travailleurs du verre s'appliquait à « torsiner » les flacons, les gobelets ; à façonner à la pince des corbeilles, des beurriers, des chandeliers, des sortes de petits arbres auxquels de mignonnes corbeilles sont suspendues en guise de fruits ; à fabriquer des candélabres et des lustres en cristal. En un mot la verrerie

d'art liégeoise présente une variété et une beauté de formes particulièrement remarquables, et c'est avec raison que les amateurs en recueillent aujourd'hui précieusement les produits. Ajoutons encore qu'au XVIII[e] siècle on retrouve fréquemment dans la verrerie des imitations et des rappels de ces pièces d'argenterie dont nous avons plus haut fait ressortir la grâce et le bon goût.

Les Liégeois furent moins heureux dans la plastique de la faïence (1). Le baron de Bulow, chambellan de la clef d'or du prince-évêque Jean-Théodore de

Verre à vin liégeois.
XVII[e] siècle.
(Collection de M. Alfred Baar).



Verre à vin liégeois « torsiné ».
XVIII[e] siècle.
(Collection de M. O. Brixhe).

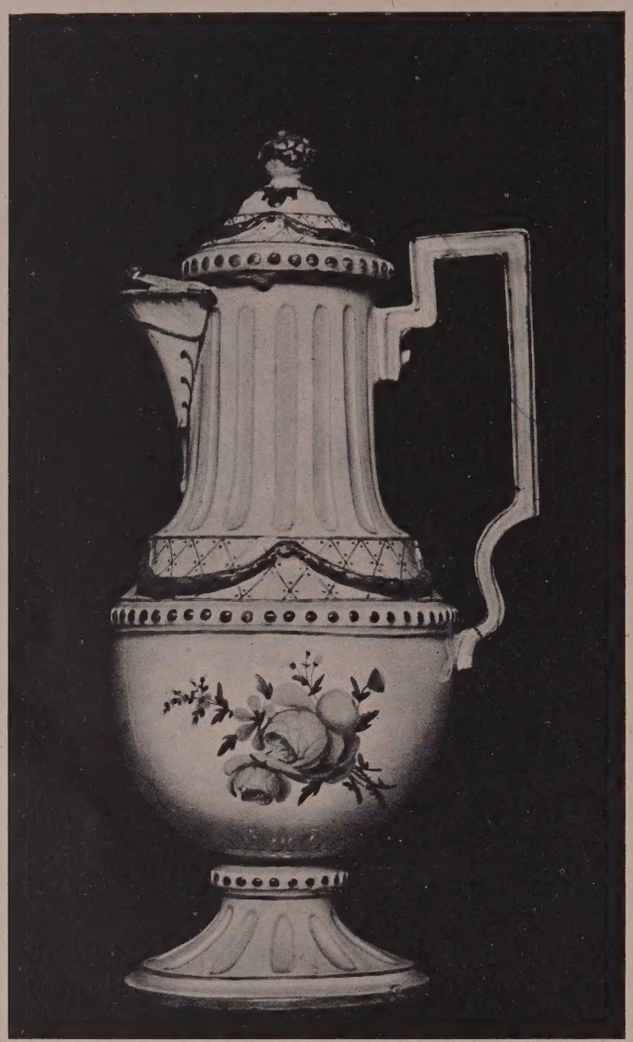
Chandelier en verre liégeois imitant une pièce d'argenterie de l'époque de Louis XV.
XVIII[e] siècle.
(Collection de M. Edouard Le Joly).

Bavière, avait obtenu, le 27 juin 1752, un octroi d'une durée de trente ans, pour l'établissement d'une manufacture « de faïences et d'étuves » — c'est-à-dire de poêles en faïence. Tout ce que l'on sait sur cette manufacture, c'est qu'en novembre 1757 elle était en activité, établie à Liége, « Sur la Fontaine », qu'elle possédait un dépôt Outre-Meuse, et qu'elle avait fabriqué à cette date des pièces de divers genres.

En 1765, cette manufacture devait avoir éteint ses fours, car, le 29 juillet de cette année, un octroi exclusif, valable pour trente ans, était concédé à Nicolas-

(1) Sur l'histoire de cette industrie, voy. FLORENT PHOLIEN, *La céramique au pays de Liége*, Liége, A. Bénard, s. d. [1906] ; IDEM, *La céramique au pays de Liége* dans *Exposition de l'art ancien au pays de Liége. Catalogue général* [1905] classe VI, et IDEM, *A-t-on fabriqué de la céramique à Liége avant le XIX[e] siècle ? Quelle est la nature des céramiques liégeoises et à quoi les reconnait-on ?* dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XXI[e] session (Congrès de Liége, 1909)*, Liége, Imprimerie liégeoise, 1909, t. II, pp. 674-682.

François Gauron, pour l'établissement à Liége d' « une manufacture de porcelaine, faïence et autres ouvrages de ce genre ». Ce Gauron, né à Paris, avait travaillé à la manufacture de porcelaine de Tournai, où il était devenu chef d'atelier des modeleurs et acheveurs ; il avait épousé, dans cette ville, le 12 novembre 1758, Caroline Guéry. Ce fut seulement en 1767, à la suite d'un nouvel octroi, que Gauron, assisté d'un certain Lefebvre, put mettre sa manufacture en activité. Elle était située à Coronmeuse. Lefebvre appartenait probablement à une famille de céramistes ; il était, semble-t-il, Champenois. Il apparaît surtout comme le bailleur de fonds de l'entreprise. Mais ses propres ressources ne suffisant pas, les deux associés sollicitèrent et obtinrent à diverses reprises l'aide pécuniaire des Etats du pays de Liége, désireux d'implanter une nouvelle industrie sur le territoire de la principauté. Malheureusement, soit négligence, soit impéritie, les deux associés ne surent pas faire prospérer leur entreprise. Aussi, en 1770, Gauron, incapable, semble-t-il, et menacé de destitution, s'enfuit-il du pays en emportant une grande quantité de moules et d'outils appartenant à l'association.

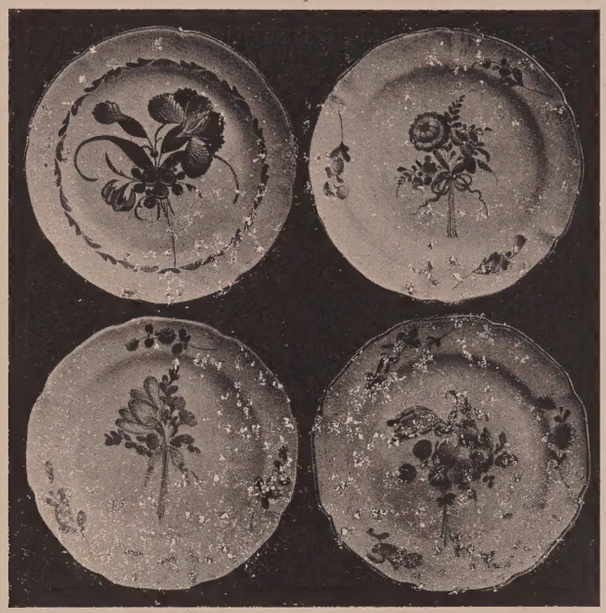


Cafetière en faïence liégeoise.
Epoque de Louis XVI.
(Musées royaux des arts décoratifs et industriels, à Bruxelles.)

Lefebvre, acculé à la faillite, eut alors recours à Joseph Boussemart, issu d'une famille de faïenciers lillois, et un an à peine après l'arrivée de ce nouveau directeur, lui donna sa fille en mariage. Les noces furent célébrées en juillet 1771. Boussemart, bientôt abandonné par son beau-père, se mit résolument à l'œuvre. Ne réussissant pas à obtenir le concours pécuniaire des Etats, il s'adressa à quelques Liégeois et forma une société où entrèrent des personnages notables de la cité. Constituée en octobre 1772, cette société commença par transporter le siège

de l'exploitation dans un immeuble du quartier de Saint-Léonard. Quelques années plus tard, en 1779, elle établit un moulin à broyer aux Vennes. A partir de 1785 environ, Boussemart, tout en conservant la direction technique de l'entreprise, se déchargea sur un des sociétaires du soin de gérer les affaires de la manufacture. Celle-ci subsista jusqu'en 1811 et disparut alors, tuée par la concurrence des grandes fabriques étrangères. Notons cependant que sa production avait été considérable, et qu'en 1800 elle occupait 75 ouvriers.

Encrier en faïence liégeoise.



Assiettes en faïence liégeoise.
Décors variés de bouquets polychromes.

Ses fabricats ne portent point de signature, ni de marque ; mais l'étude de pièces conservées soigneusement par de vieilles familles liégeoises qui avaient traditionnellement gardé le souvenir de l'origine de ces produits, a permis de déterminer les caractères distinctifs des faïences de cette ville.

La pâte est d'ordinaire rougeâtre, grise ou gris-rose ; l'émail est généralement d'un beau blanc, onctueux et épais, parfois jaunâtre ou plutôt crème. Les spécimens de cette fabrication se rencontrent sous les formes les plus variées : pièces de services de table, cache-pots, vases, corbeilles, bouquetiers, bougeoirs, chandeliers, fontaines, statuettes, et jusque des pommeaux de cannes et des boutons d'habits. Beaucoup de ces pièces ont reçu une décoration de bouquets de fleurs polychromes, où domine la

Assiettes en faïence liégeoise. Décors d'oiseaux.

tulipe. Toutes les fleurs sont chatironnées, c'est-à-dire cernées d'un trait noir fin, délicatement peint. Cette dernière caractéristique permet de distinguer les produits liégeois des pièces similaires sorties de manufactures étrangères. Notons encore le décor de fleurs et de bouquets en camaïeu vert, bleu ou rose, ainsi que les attributs en bleu de roi, et le fond bleu saphir agrémenté du damier en réserve. Une mention spéciale est due à ce genre d'ornementation que l'on dénomme « au mandarin ». Ornées de fleurs ou de petits bouquets jetés sur les bords extérieurs, les pièces que nous avons en vue portent, au centre, un Chinois fumant ou pêchant, assis ou debout sur une terrasse aux herbes verdoyantes ; au dire de spécialistes, ce décor constitue pour les pièces qui en sont ornées une marque dénotant sans conteste leur origine liégeoise.

Plat en faïence liégeois. Décor « au mandarin ».

INDEX DES ARTISTES MENTIONNÉS DANS L'ART MOSAN

Abry (Louis), II, 6, 65, 77.
Abry (Simon-Joseph), II, 77.
Adelard II, de Saint-Trond, I, 21, 59.
Alaerts (Charles), I, 142.
Aldegrever (Henri), II, 143.
Ansiaux (Jean-Joseph), II, 102.
Antoine, I, 122, 129-131.
Arnold (Le frère). Voy. Henrard (Robert).
Audy (Henri), II, 179.
Baldung Green (Hans), I, 141.
Balen (Pierre), II, 5.
Balthazar, II, 2.
Battoni, II, 79.
Beauneveu (Pierre), I, 119.
Bello (Nicolas), II, 163.
Berghem, II, 98, 100.
Bernin. Voy. Bernini.
Bernini (Jean-Laurent), II, 79, 116, 117, 120, 122, 123, 126.
Berretini (Pierre), II, 57.
Blès (Henri), I, 138-140, 142-147.
Bloemaert (Corneille), II, 148.
Blooteling (A.), II, 71.
Bonhomme (Henri), II, 178, 179.
Bonhomme (Léonard), II, 178, 179.
Both, II, 98, 100.
Boucher, II, 107, 150.
Bouge, II, 82, 83.
Boussemart (Joseph), II, 182, 183.
Bruni, I, 87.
Buyst (Jean), I, 142.
Callot (Jacques), II, 144.
Carlier (Jean-Guillaume), II, 41, 44, 52-55, 102, 110.
Carrache (Annibal), II, 60, 78.
Carrache (Louis), II, 60, 78.
Casseleri, II, 177.
Centurini, II, 178.
Civetta. Voy. Blès.
Cochin, fils, II, 149.
Coclers, II, 95, 97.
Coclers, (Jean-Baptiste), II, 91, 104.
Cognoulle (Simon), II, 129-131.
Colin, I, 115.
Colnet (Jean), II, 177.
Colnet (Nicolas), II, 177.
Cotelle (Antoine), I, 119.
Counet (Jean-Louis), II, 96.
Damery (Jacques), II, 63.
Damery (Laurent), II, 64.
Damery (Simon), II, 32, 56, 57.
Damery (Walthère), II, 53, 56-63, 146.
d'Ardenne (Gilles), II, 158.
d'Ardenne (Martin), II, 158.
de Bastogne (Godefroid), le Vieux, II, 27.
de Bêche (Gérard), II, 158.
de Bierset (Pascal), I, 128, 129.
de Blès (Henri). Voy. Blès.
de Bommershoven (Léonard), II, 155.
de Brecquessent (Jean), I, 113.
de Bruxelles (Pierre), I, 114, 115.
de Bry (Jean-Israël), II, 142.
de Bry (Jean-Théodore), II, 142.
de Bry (Théodore), II, 142.
de Bry (Thiry), II, 142.
de Bulow, II, 181.
Deburto (Antoine), II, 57.
de Claire (Godefroid), I, 38-44, 46, 47, 50, 53, 91, 92, 96-98, 103, 113.
de Cologne (Jean), II, 27.
de Cortone (Pierre), II, 57, 58.
de Fassin (Nicolas-Henri-Joseph), II, 97-101, 107, 108, 112.
de Flémalle (Renier), II, 29.
de Fraine (Pierre), II, 157.
Defrance (Léonard), II, 99, 103-112.
de Hamalia (Ludovicus), II, 167.
de Horion (Alexandre), II, 76.
de Huy (Renier), I, 36-38, 41, 46.
de Lairesse (Abraham), II, 74.
de Lairesse (Ernest), II, 66, 67.
de Lairesse (Gérard), II, 41, 55, 66, 68-75, 135.
de Lairesse (Jacques), II, 66, 67.
de Lairesse (Jean), II, 66, 74.
de Lairesse (Renier), II, 32, 65-68, 77.
Delcloche (Paul-Joseph), II, 87-91, 93, 94.
Delcloche (Perpète), II, 88, 90.

Del Cour (Jean), II, 26, 50, 51, 110, 119-127, 155, 163.
Del Cour (Jean-Gilles), II, 41, 50-52, 122, 126.
de Leumont (Thiry), II, 27.
de Leyde (Lucas), II, 143.
de Liége (Hennequin ou Jean), I, 115-119.
de Liége (Jean), I, 115.
de Liége (Henri), II, 27.
de Limbourg (Manuel), Les, I, 105, 109-111.
de Limbourg (Paul), I, 109, 110.
de Limbourg (Jeannequin), I, 110.
delle Pierre (Gérard), II, 27.
Delloye (Jean), II, 95.
Delmont (Dieudonné), II, 76.
de Lovinfosse (Pierre-Michel ou Pierre-Joseph), II, 55, 97, 101-103.
de Maestricht (Arnold), II, 166.
Demarteau (Gilles), II, 149, 150.
Demarteau (Gilles-Antoine), II, 150.
de Marville (Jean), I, 115.
de Maubeuge (Jean), II, 3.
de Mulken (Arnold ou Art), II, 21, 24,25.
de Nalinne, II, 168. Voy. aussi Nalinne.
de Nassogne (Antoine), II, 168.
De Patenier (Joachim). Voy. Patenier.
de Ryckel (Paul), II, 25.
de Senef (Gilles), I, 119.
de Stavelot (Jean), I, 126-128.
de Verdun (Nicolas), I, 92, 93, 95, 96, 98, 102.
de Vos (Martin), II, 32.
De Wandre, II, 131.
de Weert (Jean), II, 13.
de Wertz (Jean), II, 27.
d'Oignies (Hugo), I, 88-92, 100, 104.
d'Orléans (Jean), I, 116.
Douffet (Gérard), II, 32-42, 44, 45, 48-50, 52, 54, 56, 59, 60, 68, 120, 146-148.
Douffet (Gérard), architecte, II, 35.
Dreppe, I, 29; II, 135.
Dubois (Jean), II, 162.
Dufour (Pierre), II, 5, 9.
Duhamel (Alard), II, 167.
du Honthoir (Arnold), II, 7, 127, 128, 156.
Dumoulin (Lambert), II, 95, 102.
Duquesnoy (François), II, 118, 120, 128, 157.
Dürer (Albert), I, 140-142; II, 3, 143.
Dusart (F.-P.-Léonard), II, 169.
du Temple (Raymond), I, 116.
Duvivier (Gangulphe), II, 137.
Duvivier (Jean) II, 41, 42, 137-140, 149.
Eilbert, I, 98.
Elliger (Otmar), II, 75.
Erard. Voy. Hérard.
Erembert, de Waulsort, I, 30, 31.
Erlinde (Sainte), I. 13.
Ernest, I, 73.
Evrard (Guillaume), II, 131-133.
Faria (Benoît), II, 64.
Fassin. Voy. de Fassin.
Fisen (Englebert), II, 26, 38, 41, 55, 56, 86.
Flemael. Voy. Flémalle.
Flémalle, peintre verrier, II, 41, 42.
Flémalle (Bertholet ou Barthélemi), II, 27, 41-45, 47-49, 52-55, 59, 66, 68, 121, 138, 146-148, 155.
Flémalle (Guillaume), II, 27, 42.
Flémalle (Henri), II, 42, 155-157.
Flémalle (Nicolas), II, 156.
Floris (Frans), II, 5.
Fragonard, II, 107.
Francisci (Nicolas), II, 177, 178.
Frédéric, I, 98.
Gauron (Nicolas-François), II, 181, 182.
Glaubler (Jean,) II, 71, 73.
Goblet (Antoine), II, 77.
Goderan, I, 73.
Godin, I, 115.
Goedart Butgyn, I, 111.
Goesen ou Goesin (Jean), II, 49, 155.
Goltzius (Hubert), II, 5.
Gossaert (Jean). Voy. de Maubeuge.
Goswin (Gérard), II, 41, 44, 45, 49, 50, 155.
Grisard (Nicolas), II, 158.
Grongniar (Hubert), II, 163.
Hallet (Gilles), II, 57, 63, 64.
Hans (Jean), II, 126.
Henrard (Robert) ou frère Arnold, II, 118-120, 163.
Henri, I, 41, 53.
Hérard (Gérard-Léonard), II, 137.
Herbert (Henri), II, 163.
Hézelon, I, 60.
Houbar (Michel), II, 34.
Hubald, I, 59.
Huet, II, 149.
Hulpermans, II, 27.
Jacobi ou Jacoby (Philippe-Joseph), II, 140.

Jacoris (Colars), I, 121.
Jacques, II, 162.
Jaspar, I, 40, 53.
Jean, I, 15-17, II, 22.
Josés (Colard), II, 162.
Josés (Nicolas), I, 119.
Josez (Jean) II, 162.
Jourdain, I, 41.
Juppin (Jean-Baptiste), II, 46, 81, 85-87, 94, 95.
Keeu (Léonard), II, 171, 172.
Key (Guillaume), II, 5.
La Fabrique (Nicolas), II, 82-85, 94.
Lairesse. Voy. de Lairesse.
Lambillon (Humbert) I, 119.
Lampson (Dominique), II, 5, 9.
Lancret, II, 88.
Lebrun, II, 41, 130, 131, 146.
Le Comte (Pierre), II, 12.
Le Doux (Henri). Voy. Soete.
Lefebvre, II, 182.
Le Guide, II, 66, 75, 129.
Le Patenier (Joachim). Voy. Patenier.
Leumont, II, 27.
le Verrier (Guillaume), II, 30.
Lion (Pierre-Joseph), II, 91-94.
Lombard (Lambert), II, 2-10, 16, 23, 31, 141, 142.
Lubienetzki (Christophe), II, 75.
Maini (Jean-Baptiste), II, 131.
Maître de Liége, I, 111.
Maître TMP, II, 9.
Maratta (Carlo), II, 50, 55.
Masine, II, 163.
Matham (Théodore), II, 148.
Melotte (Antoine-Marie), II, 131.
Met de Blès (Henri). Voy. Blès.
Metsys (Quintin), I, 142.
Michel-Ange, II, 78.
Mieris, II, 149.
Mieris (Jean), II, 75.
Mivion (Nicolas-François), II, 155-157.
Montesus, II, 105.
Munnichüysen (J.), II, 71.
Nalinne, II, 169. Voy. aussi de Nalinne.
Natalis (Michel), II, 43, 45, 145-149.
Natoire, II, 105.
Nivar (Jean), II, 27, 29,
Nizet (Jacques-Denis), II, 178, 179.
Noël (Henri), II, 147.
Noël (Jérôme), II, 147.
Noël (Paul), II, 94.
Panhay de Rendeux (Renier), II, 128, 129, 131.
Papin (Denis), II, 165.
Pasquier (N.), II, 110.
Patenier (Joachim), I, 138-142, 144.
Patinir (Joachim). Voy. Patenier.
Patras (Lambert), I, 36.
Pécheux, II, 105.
Peecks de Looz (Jean), I, 128.
Pepin de Huy (Jean), I, 113-115.
Pernode (I.), II, 171.
Perpète, II, 33.
Persin (Renier), II, 148.
Pesser (N.), II, 5.
Plumier (Edmond), II, 86, 95.
Poussin (Nicolas), II, 59, 68, 69.
Raimundi (Marc-Antoine), II, 142.
Ramey (Jean), II, 5, 8, 9.
Raphaël d'Urbin, II, 50, 78, 105, 142.
Relinde (Sainte), I, 13.
Renoz, I, 28.
Riga, II, 87.
Riga (Jean), II, 95.
Rodolphe, de Waulsort, I, 31.
Rubens, II, 33, 35, 66, 75, 77, 118, 129.
Ruxthiel, II, 109.
Sacchi (Andrea), II, 43, 50.
Sandrart, II, 147.
Sarracino (Carlo), le Vénitien, II, 75.
Smitsen (Arnold), II, 95.
Soete (Henri), II, 10.
Suavius (Henri). Voy. Soete.
Suavius (Lambert), II, 4, 5, 8, 141, 142.
Tahan, II, 102.
Tauler ou Taulier (Jean), II, 32, 33, 56, 65.
Teniers, II, 107.
Thonon (Jean), II, 163.
Tollet (Thomas), II, 5.
Tournière, II, 138.
Valdor (Jean), Les, I, 71, II, 138, 139, 143-147, 149.
Van der Does (Jacques), II, 75.
Van der Werck (Cornelis) II, 6, 7, 128, 129.
Van Douven, II, 37, 60.
Van Dyck, II, 123.

Van Eyck (Jean), I, 105-109, 111, 132, 133, 138, 139.
Van Eyck (Hubert), I, 105-109, 111, 133, 138, 139.
Van Loo, II, 149.
Van Overbeek (Bonaventure), II, 75.
Van Tricht (Aert), II, 166.
Varin. Voy. Warin.
Venius (Otto), II, 8.
Verbure ou Verburgh (Robert), II, 6, 128, 129.
Véronèse (Paul), II, 66.
Vien, le Vieux, II, 92.
Waldor. Voy. Valdor.
Walschartz (François), II, 75, 76.
Warin (François), II, 156.
Warin (Jean), II, 42, 115-118, 137, 139.
Warnier, II, 27.
Wazelin, de Saint-Laurent, I, 72, 126.
Weery, II, 152.
Wespin, Perpète, II, 124, 163.
Wierix (Les), II, 144.
Woot de Trixhe (Tilmant), II, 34.
Wouwerman, II, 107.
Wypart (Antoine), II, 27.
Zutmann (Henri). Voy. Soete.
Zutmann (Pierre), II, 157.

TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE DU TOME II

Lambert Lombard. L'adoration des bergers (Galerie impériale, à Vienne) En regard de la page 1

Lambert Lombard. Portrait peint par lui-même. (Collection de Mme la marquise de Peralta) . . . . . » » » » 4

Lambert Lombard. Exode de Jacob (Genèse, XXXI, XXXII). (Collection de M. l'abbé Scheen) . . . . . » » » » 8

Buste-reliquaire de saint Lambert (Cathédrale de Liége) . . . . . » » » » 12

Portail de la collégiale de Tongres (Après la restauration) . . . . . » » » » 16

Chœur de l'église Saint-Jacques à Liége . . . . . » » » » 20

Chœur de l'église Saint-Jacques à Liége (Côté de l'Évangile) . . . . » » » » 24

Église Saint-Jacques à Liége (Vue de la grande nef, prise vers le buffet des orgues, à l'occident) . . . . . » » » » 28

Gérard Douffet. Portrait d'homme (Pinacothèque de Munich) . . . . » » » » 32

Gérard Douffet. Portrait de femme (Pinacothèque de Munich). . . . » » » » 36

Gérard Douffet. Visite du pape Nicolas V au tombeau de saint François d'Assise (Pinacothèque de Munich) . . . . . » » » » 40

Gérard Douffet. Portrait de Nicolas de Gomzé (D'après une gravure de Natalis) . . . . . » » » » 44

Bertholet Flémalle. Portrait peint par lui-même (D'après une gravure de J. Duvivier) . . . . . » » » » 48

Bertholet Flémalle, Gérard Douffet et Gérard Goswin. Portraits de Douffet, de sa femme et de Bertholet Flémalle (Collection De Soer de Solières) . . . . . » » » » 52

Bertholet Flémalle. La Religion protégeant la France (Composition allégorique). (Collection du baron de Selys-Longchamps) . . . » » » » 56

Jean-Guillaume Carlier. Saint Joseph adorant l'Enfant Jésus (Musée communal de Mayence) . . . . . » » » » 60

Jean-Guillaume Carlier. Le martyre de saint Denis (Esquisse). (Musée royal de peinture, à Bruxelles) . . . . . » » » » 64

Walthère Damery. Saint Norbert recevant le scapulaire des mains de la Sainte Vierge (Pinacothèque de Munich) . . . . . » » » » 68

Lambert Dumoulin. Saint François d'Assise en extase (Collection Brahy-Prost) . . . . . » » » » 78

Chevalier de Fassin. Paysage avec animaux (Collection De Soer de Solières) . . . . . » » » » 96

Lambert Suavius. Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique sous le portique du temple . . . . . » » » » 140

Michel Natalis. Portrait de Maximilien-Henri de Bavière, prince-évêque de Liége (Dessin de Bertholet Flémalle) . . . . . » » » » 144

Michel Natalis. Saint Bruno en adoration devant le Saint Sacrement (D'après un tableau de Bertholet Flémalle) . . . . . » » » » 148

Reliquaire du chef de sainte Pynose (Trésor de l'ancienne collégiale de Tongres) . . . . . » » » » 154

Garderobe. Style du règne de Louis XIV. Travail liégeois . . . . . » » » » 172

TABLE DES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE DU TOME II

PAGE

Jean de Weert. Tête de saint Jean-Baptiste « in disco » 2
Pierre tombale en « marbre noir de Theux » 4
La Crucifixion. Pierre tombale en « marbre noir de Theux » 7
La Mise au tombeau. Fragment de bas-relief en « marbre noir de Theux » 9
Fragment de colonette en « marbre noir de Theux » 11
Montant à colonnes en « marbre noir de Theux » 12
Le palais des princes-évêques de Liége, au milieu du XVII^e siècle 15
Première cour du palais des princes-évêques de Liége 18. 20
Seconde cour du palais des princes-évêques de Liége 22
Portail de l'église Saint-Jacques à Liége 24
Église Saint-Jacques à Liége 25
Église Saint-Martin à Liége 28
Intérieur de l'église de Saint-Hubert 29
Couvent des Dominicains à Liége, au XVIII^e siècle 48
Walthère Damery peint par lui-même 58
Portrait de Gérard de Lairesse 67
Église des Dominicains à Liége, en 1817 70
Portrait de Gérard de Lairesse, gravé d'après L. Fines. 72
Nicolas La Fabrique, peint par lui-même 83
Portail occidental de l'église Saint-Paul à Liége 114
Jean Warin. Buste de Louis XIII 117
Jean Warin. Buste du cardinal Richelieu 118
Jean Warin. Statue de Louis XIV 119
Jean Del Cour. Statue de saint Jean-Baptiste 121
Jean Del Cour. Saint Jacques le Mineur 122
Jean Del Cour. La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus 124
Jean Del Cour. Fontaine du Perron 125
Jan Hans. Saint Nicolas 127
Renier Panhay de Rendeux. Monument funéraire d'Adrien de Ghysels et de Barbe Lucion . . 128
Renier Panhay de Rendeux. La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus. 129
Simon Cognoulle. Sainte Marie-Madeleine 130
Saint Servais faisant jaillir une source 152
Saint Servais tuant un dragon 152
Saint Servais et Attila 153
Saint Servais recevant de saint Pierre la clef de la Confession 153
Ostension des reliques de saint Servais 154
Reliquaire ostensoir en argent doré. XIV^e siècle 154
Jean Josez. Lutrin en laiton fondu et ciselé. 160
Jean Josez. Chandelier pascal exécuté en 1372 162
Lutrin-griffon. Seconde moitié du XV^e siècle 164

PAGE

Lutrin en forme de griffon. Seconde moitié du XVe siècle 165
Statuettes placées sous la cuve baptismale de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc. Fin du XVe siècle 167
Statuette représentant l'un des auteurs des fonts de l'église Saint-Jean à Bois-le-Duc. Fin du XVe siècle 167
Bassinoires en laiton repoussé, ciselé et gravé. Travail dinantais du XVIIe siècle 168
Armoire de l'époque d'Erard de la Marck (1506-1538) 174
Buffet liégeois. Style de l'époque de la Régence 175
Console en bois sculpté. Style de la fin du règne de Louis XIV 176
Verre liégeois « à la façon de Venise ». XVIIe siècle 177
Verre à vin liégeois « à la façon de Venise ». Commencement du XVIIe siècle 177
Verre liégeois « à la façon de Venise ». XVIIe siècle 177
Verre liégeois « à la façon de Venise ». XVIIe siècle 177
Verre liégeois « à la façon de Venise ». Coupe « frèsée ». XVIIe siècle 178
Verre liégeois « à la façon de Venise ». XVIIe siècle 178
Verre à vin liégeois « torsiné » « à la façon de Venise ». XVIIIe siècle 178
Verre à vin liégeois dit : « Verre à serpents ». XVIIe siècle 179
Grand verre à vin du Rhin dit : « Rœmer » ou « Bécher ». XVIIe siècle 179
Verre à bourgogne liégeois dit : « frèsé ». XVIIe siècle 180
Verre à bourgogne liégeois dit : « frèsé ». XVIIe siècle 180
Verre à bourgogne liégeois dit : « frèsé ». XVIIe siècle 180
Verre à vin liégeois. XVIIe siècle 181
Verre à vin liégeois « torsiné ». XVIIIe siècle 181
Chandelier en verre liégeois imitant une pièce d'argenterie de l'époque de Louis XV. XVIIIe siècle 181
Cafetière en faïence liégeoise. Epoque de Louis XVI 182
Encrier en faïence liégeoise 183
Assiettes en faïence liégeoise. Décors variés de bouquets polychromes. 183
Assiettes en faïence liégeoise. Décors d'oiseaux 183
Plat en faïence liégeois. Décor « au mandarin » 184

TABLE DES MATIÈRES DU TOME II

PAGE

CHAPITRE I. Le règne réparateur du cardinal Erard de la Marck et son influence sur la culture des arts dans les pays mosans. — Lambert Lombard et son école. — La peinture et la sculpture . . . 1

CHAPITRE II. L'architecture sous le règne d'Erard de la Marck. — Reconstruction du palais des princes-évêques de Liége, de l'église Saint-Jacques et de l'église Saint-Martin à Liége, et de l'abbatiale de Saint-Hubert. — La peinture sur verre 14

CHAPITRE III. La peinture mosane au XVII^e siècle. — Gérard Douffet, chef d'école 31

CHAPITRE IV. L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Les élèves de Gérard Douffet. — Bertholet Flémalle. — Gérard Goswin. — Jean-Gilles Del Cour 40

CHAPITRE V. L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Jean-Guillaume Carlier. — Englebert Fisen. — Les Damery. — Gilles Hallet 52

CHAPITRE VI. L'école de peinture mosane au XVII^e siècle. — Gérard de Lairesse et sa famille. — François Walschartz 65

CHAPITRE VII. Influence fâcheuse de la décadence italienne sur les peintres des bords de la Meuse. — Nicolas La Fabrique. — Jean-Baptiste Juppin. — Paul-Joseph Delcloche. — Jean-Joseph Lion. — Les peintres de l'Hôtel de ville de Liége. 78

CHAPITRE VIII. Les peintres mosans de la fin du XVIII^e siècle. — Nicolas-Henri-Joseph de Fassin. — Pierre de Lovinfosse. — Léonard Defrance. 97

CHAPITRE IX. La sculpture décorative et la statuaire de l'avènement de Corneille de Berghes jusqu'à la chute de la principauté (1538-1795). 113

CHAPITRE X. L'art de la gravure sur les bords de la Meuse. — La gravure des sceaux. — Les graveurs en monnaies et en médailles. — Les graveurs d'estampes 134

CHAPITRE XI. Coup d'œil sur les arts décoratifs : l'orfèvrerie, la poterie d'étain, l'ébénisterie, la verrerie et la céramique 151

Index des artistes mentionnés dans l'Art mosan 185

Table des planches hors texte du tome II 189

Table des illustrations dans le texte du tome II 190

IMPRIMERIE

J.-E. BUSCHMANN

ANVERS

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01043 9582